سانحۂ کربلا بطور شعری استعارہ

اُردو شاعری کا ایک تخلیقی رُجحان

گوپی چند نارنگ

سانحۂ کربلا بطور شعری استعارہ
اُردو شاعری کا ایک تخلیقی رُجحان

گوپی چند نارنگ
پروفیسر اردو، دہلی یونیورسٹی
نیشنل فیلو یونیورسٹی گرانٹس کمیشن

سنگِ میل پبلی کیشنز ۰ لاہور

اپنے

بچپن کے ساتھی

ریاض انور

کے

نام

ترتیب

پیش گفتار ۱۱

۱

صلوٰۃِ عشق کا وضو خون سے ۱۷
حسین ابنِ علی ۱۸
فقید المثال شہادت کے انسانی ابعاد ۱۸
عزم و استقلال کے درجات ۱۹
معرکۂ حق و باطل ۲۰
اسلام کا فلسفۂ جہاد و قربانی اور ادبیات ۲۱
لوک روایت میں عوامی اظہار ۲۲
ادبی اظہار : رثائی ادب کی روایت ۲۲
نئی معنویت اور مضمرات عام اردو شاعری میں ۲۳

۲

مرزا غالب اور مجتہد العصر سید محمد صاحب ۲۴
میر تقی میر اور غزلیہ شاعری کی روایت ۲۵
۱۸۵۷ء کے بعد استعارۂ کربلا کا سماجی سیاسی
ساختیے میں تبدیل ہونا ۲۷

بیسویں صدی : جنگِ بلقان : تحریکِ خلافت اور
مولانا محمد علی جوہر ۲۸
سانحۂ کربلا کی نئی معنویت اور
اقبال کی اوّلیت ۳۰
رموزِ بیخودی ۳۱
بالِ جبریل ۳۴
جوشؔ ملیح آبادی اور رثائی ادب میں انقلابیت ۳۵
اقبال اور محمد علی جوہر بنیاد گذار ۳۸

۳

فراق گورکھپوری ۳۹
یاس یگانہ چنگیزی ۳۹
سید سلیمان ندوی ۳۹
ترقی پسند شاعری کے بنیادی حوالے ۴۰
فیض احمد فیض : قرضِ جاں اور بازار میں پابجولاں ۴۰
احمد ندیم قاسمی اور تصورِ انساں ۴۰
مخدوم محی الدین : تخلیقی رچاؤ اور رمزیت ۴۳
علی سردار جعفری : زورِ بیاں اور رُپرآہنگی ۴۴

۴

جدید شاعری میں بھرپور اظہار
مجید امجد ۴۹
شعری وجدان کو الم ناکی سے نسبت
منیر نیازی ۴۹
حیرت و استعجاب، پراسراریت ۵۴

شامِ شہرِ ہول اور مصیبت زدہ نگر ۵۶

مصطفےٰ زیدی
المیہ وجدان، پُرگوئی سے نقصان ۵۹

جعفر طاہر
ہفت کشور : نواب اشک مرحوم ۶۲

شہرت بخاری
سلیقہ مندی اور شائستگیِ اظہار ۶۳

احمد فراز
رومانی احساس اور وضعِ بسمل ۶۶

وزیر آغا
دل اک ننگی لاش کی صورت ۶۹

افتخار عارف
شعری شناخت نامے کا حصّہ ۷۴
نئی معنیاتی جہات ۷۶

پروین شاکر
نسائی احساس اور بڑا آشوبی ۸۶
قافلۂ حیات گردابِ بلا میں ۹۱

عرفان صدیقی
شاندار ماضی کا احساس ۹۴

دیگر شعرا : ہندوستان
خلیل الرحمن اعظمی، شاذ تمکنت ۹۷
وحید اختر ۹۷
شہریار ۹۷

صلاح الدین پرویز، حسن نعیم، حامدی کاشمیری ۹۸
زاہدہ زیدی، محمد علوی، کمار پاشی، حنیف کیفی ۹۹
مظفر حنفی، محسن زیدی، شارب ردولوی، رخسانہ جبیں ۱۰۰
پاکستان : شکیب جلالی، سرمد صہبائی ۱۰۱
خارغ بخاری، عبیداللہ علیم، صابر ظفر، ثروت حسین، سلیم کوثر ۱۰۲
اختتامیہ ۱۰۲

پس نوشت

ممتاز حسین جونپوری : خون شہیداں ۱۰۷
مشرقی ادب خصوصاً غزل پر واقعۂ کربلا کا اثر ۱۰۸
استدلال کا عام انداز ۱۱۰
عربی اشعار : ابوفراس ہمدانی، دروس البلاغہ ۱۱۳
فارسی اشعار : سعدی، حافظ، عرفی، نظیری، غنی ۱۱۵
بھاشا : سور بطے ۱۱۶
اردو : میرتقی میر ۱۱۷
ذوق، مومن، داغ ۱۱۸
ناسخ، اسیر، وزیر ۱۱۹
آتش، آصف الدولہ، آرزو لکھنوی، اثر لکھنوی ۱۲۰
زند، قدر بلگرامی ۱۲۱
جسونت سنگھ پروانہ، محسن کاکوروی، مائل، سروش ۱۲۲
شاد عظیم آبادی، صفی لکھنوی ۱۲۳
تحریک آزادی اور معرکۂ حق و باطل ۱۲۴

استدراک ۱۲۷
تاثرات ۱۳۱

پیش گفتار

یہ مقالہ میں نے دو برس پہلے پاکستان کی ایک انجمن کی فرمائش پر لکھنا شروع کیا تھا۔ موضوع کا انتخاب یکسر میرا اپنا تھا۔ اگرچہ جس بین الاقوامی سمپوزیم میں اس کا پہلا مبیضہ پیش کیا جانا تھا، وہ منعقد نہ ہو سکا تاہم موضوع سے میری وابستگی بڑھتی گئی اور وقت کے ساتھ ساتھ مقالے میں ترمیم و اضافے کا سلسلہ جاری رہا۔ اپنی موجودہ شکل میں اس تحریر کو ایک آزاد علمی کاوش سمجھنا چاہیے۔

مقالے کے عنوان کے بارے میں کچھ وضاحت ضروری ہے۔ جب بھی کوئی لفظ یا عَلَم یا واقعہ اپنے حقیقی یا اصلی معنی سے نمو پذیر ہو کر اختیاری یا اضافی، یعنی بمقابلہ لغوی معنی کے مجازی یا لازمی معنی میں استعمال ہونے لگتا ہے، اور شعری ارتقا کے دوران مختلف زمانوں اور ذہنوں کا اثر قبول کرتا ہے، تو لامحالہ معنیاتی توسیع اور تقلیب کے اس پھیلے ہوئے سفر میں مختلف اظہاری وسائل کے بروئے کار آنے کے عمل و ردِّ عمل سے دوچار ہوتا ہے۔ پھر ہر فن کار کی واردات، داخلی تجربے اور قدرتِ کلام کا اثر بھی مختلف اظہاری وسائل کی

نوعیت پر پڑتا ہے۔ شعریات کا سب سے بڑا مسئلہ معنیات کے ذہنی جزر ومد کے حسن کارانہ اظہار پر قدرت حاصل کرنا ہے۔ اظہار کے وسائل ان گنت ہیں، لیکن ان میں جو مرکزیت استعارے کو حاصل ہے، وہ کسی دوسرے پیرائے کو نہیں۔ علمائے بیان نے استعارے کے ساتھ مجازِ مرسل اور کنایہ کی بحث بھی اٹھائی ہے، لیکن بنیاد وہی توسیع و تقلیبِ معنی کی ہے، یعنی علاقہ اگر مشابہت کے علاوہ کوئی اور ہو تو مجازِ مرسل ہے، اور اگر اصلی اور لازمی دونوں معنی مُراد لیے جا سکیں تو کنایہ ہے۔ لیکن مجاز یعنی استعارہ و مجازِ مرسل میں قرینہ موجود ہونے کی وجہ سے صرف لازمی معنی مراد لیے جا سکتے ہیں، اور کنایے میں چونکہ قرینہ موجود نہیں ہوتا، لہٰذا اصلی اور لازمی معنی دونوں کی گنجائش ہوتی ہے اگرچہ متکلم کی مراد لازمی معنی سے ہو۔ اظہار کے اس پیچیدہ اور ماہرانہ کھیل میں تشبیہ سب سے کمزور عنصر ہے، اور علمِ بیان میں اس کا شمول بھی محض اس وجہ سے ہے کہ استعارے میں علاقہ مشابہت کا ہوتا ہے۔ گویا توسیعِ معنی کے اصل ذرائع استعارہ، مجازِ مرسل، کنایہ، اور کنایہ کی اقسام بالخصوص رمز اور ایما ہیں۔ ہماری مشرقی شعریات میں رمزیت، اشاریت، اور ایمائیت وغیرہ جو اصطلاحیں مدت سے استعمال ہوتی آئی ہیں، دراصل بیان کے جملہ استعاراتی تفاعل پر دال ہیں۔ چنانچہ زیرِ نظر مقالے کے عنوان میں الفاظ بطور "شعری استعارہ" محدود معنی میں نہیں بلکہ وسیع تر معنی میں آئے ہیں یعنی ایسا شعری اظہاریہ جو استعاراتی تفاعل کی مختلف تخلیقی شانوں اور شکلوں پر حاوی ہو۔

یہاں مختصراً اس امر کی طرف بھی اشارہ ضروری ہے کہ میرے حقیر خیال میں اخذِ معنی کے عمل میں استعارے کی کارفرمائی صرف مجازی یا لازمی معنی تک محدود نہیں رہتی — استعاراتی تفاعل میں دو عنصر ضروری ہیں، یعنی ایک جو حقیقی معنی کا منبع ہے، اور دوسرا جو مجازی معنی کا سرچشمہ ہے۔ مشرقی شعریات میں بیان کی بنیاد ہی ان دو طرح کے معنی کے فصل پر ہے یعنی اصلی معنی اور لازمی معنی۔ اگرچہ کنایہ میں اصلی اور لازمی دونوں معنی کی گنجائش ہوتی ہے، لیکن یہ محض منطقی صورت حال ہے، ورنہ مراد لازمی معنی ہی سے ہے۔ میں برسوں سے یہ سوچتا رہا ہوں کہ اصلی اور لازمی معنی کی یہ تفریق منطقی طور پر کتنی صحیح اور درست

کیوں نہ ہو، معنیاتی طور پر قابلِ قبول نہیں۔ معنیات SEMANTICS کی سرحدیں کئی جگہ نفسیات سے مل جاتی ہیں۔ اخذِ معنی (بشمول اخذِ لطف و انبساط) کا سارا عمل دراصل نفسیاتی عمل ہے۔ میر تقی میر کی شعریات کے ضمن میں داخلی ساختوں سے بحث کرتے ہوئے مَیں عرض کر چکا ہوں کہ زبان کے استعاراتی تفاعل کے دوران لفظ قمقموں کی طرح جلتے بجھتے رہتے ہیں، اور بیک وقت معنی در معنی کا چراغاں ہوتا رہتا ہے کیونکہ اخذِ معنی کا عمل اگرچہ شعور کی سطح پر ہوتا ہے، لیکن سونی صد شعور کی سطح پر نہیں ہوتا، اور اصل معنی اور لازمی معنی کو الگ الگ خانوں میں بند کرنا تقریباً ناممکن ہے۔ شاید اصل معنی اور لازمی معنی کی تفریق بحث کے منطقی تقاضوں کی وجہ سے وضع ہوئی ہوگی۔ بہرحال زیرِ نظر مقالہ لکھتے ہوئے مجھے بارہا اس ذہنی تجربے سے گزرنا پڑا کہ مقصد خواہ نوآبادیاتی تناظر میں جذبۂ حریت کے لیے حق گوئی کی تلقین ہو، سامراج دشمنی کے جذبات کا اظہار ہو، یا موجودہ عہد میں سیاسی جبر یا استحصال یا کسی نوع کی بے انصافی کے خلاف احتجاج ہو، یا کچھ اور، معنی کی لاکھ توسیع و تقلیب ہو جائے، یعنی لازمی معنی کا کتنا اخذ کیوں نہ ہو، جو جائز اور مناسب ہے کیونکہ قرینہ موجود ہے، اس کے باوصف اصل معنی بھی کلی نفسیاتی عمل آوری میں شریک رہتے ہیں۔ وہ نہ صرف شعور و لاشعور میں موجود رہتے ہیں بلکہ کلی جمالیاتی کیفیت کی تشکیل میں مدد بھی دیتے ہیں۔ اس میں امیجری اور علامت کے مغربی تصورات کو بھی شامل کر لیجیے۔ یہ تصورات اگرچہ مغربی شعریات کی راہ سے آئے ہیں، لیکن بنیاد ان کی بھی استعاراتی تفاعل پر ہے۔ حال ہی میں جب ممتاز ماہرِ معنیات اسٹیفن المن STEPHEN ULLMANN کا مقالہ "اسلوبیات اور معنیات" نظر سے گزرا تو اس لحاظ سے اطمینان ہوا کہ نہ صرف میرے محسوسات کی توثیق ہو گئی بلکہ مسئلہ بھی صاف ہو گیا۔ المن نے استعارے کی مرکزیت سے بحث کرتے ہوئے واضح طور پر لکھا ہے کہ استعارے میں علاقہ پیدا ہونے سے دوہرا ذہنی تصور DOUBLE VISION پیدا ہوتا ہے، اور دونوں عنصر ایک دوسرے کے معنیاتی وجود سے روشن ہو اٹھتے ہیں، یعنی مجازی یا لازمی معنی کے مراد لیے جانے کے باوصف اصلی معنی کا وجود ختم نہیں ہوتا۔ اپنی تائید میں

اس نے فلسفی W.M. URBAN کا درج ذیل اقتباس نقل کیا ہے جس کی تائید G. GENETTE، نے (FIGURES, PARIS 1966) میں بھی کی ہے :

" THE FACT THAT A SIGN CAN INTEND ONE THING WITHOUT CEASING TO INTEND ANOTHER, THAT, INDEED, THE VERY CONDITION OF ITS BEING AN EXPRESSIVE SIGN FOR THE SECOND IS THAT IT IS ALSO A SIGN FOR THE FIRST, IS PRECISELY WHAT MAKES LANGUAGE AN INSTRUMENT OF KNOWING. "

المن یہ بھی کہتا ہے کہ دو عناصر میں علاقہ جس قدر پوشیدہ اور غیر متوقع ہو گا، معنیاتی اثر اتنا ہی زیادہ ہو گا، اور تیسرے یہ کہ مختلف عناصر میں علاقہ یا نسبت قائم کرنے اور اس سے نئے نئے معنی اخذ کرنے کی فن کار کی آزادی لامحدود ہے، اتنی لامحدود کہ اس کا کلی تصور خوف زدہ کر سکتا ہے۔ آزادی لامحدود ہے، اسی لیے تو/تا قیامت کھلا ہے بابِ سخن/ چنانچہ میری درخواست ہے کہ زیرِ نظر مقالہ پڑھتے ہوئے استعاراتی تفاعل کے دوہرے عمل اور اس کی لامحدود آزادی کو ضرور نظر میں رکھا جائے۔ اس موضوع پر کام کرتے ہوئے، اشعار کھوجتے ہوئے، ان کا تجزیہ کرتے ہوئے یا ان سے لطف اندوز ہوتے ہوئے میں برابر محسوس کرتا رہا ہوں کہ ہماری شعری روایت اس قدر بالیدہ اور رچی ہوئی ہے کہ استعاراتی تفاعل کے لامحدود امکانات سے تخلیقی اظہار کی نئی نئی شکلیں وضع کرنے میں ہمارے شاعر کسی سے پیچھے نہیں —— زیرِ نظر مقالے میں تمام اشعار ایک درجے کے نہیں، تمام اشعار ایک درجے کے ہو بھی نہیں سکتے، لیکن بعض اشعار یقیناً اس پایے کے ہیں کہ تحیر کی کیفیت سے دوچار کرتے ہیں اور پڑھنے والا دنگ رہ جاتا ہے —— یہ کہا جا سکتا ہے کہ مثالیں کچھ زیادہ ہیں، لیکن جب معاملہ کئی دہائیوں کے شعری عمل کا ہو، اور یہ دیکھنا مقصود ہو کہ کوئی حوالہ کیا تخلیقی شکلیں اختیار کرتا رہا ہے، اور آیا وہ بمنزلہ شعری رجحان کے قائم ہو چکا ہے یا نہیں تو مثالوں اور حوالوں کے بغیر چارہ بھی نہیں۔ خاکسار کا طریقۂ کار علمی اور تجزیاتی ہے، لیکن تجزیہ صرف وہاں کیا ہے جہاں کسی

ارتقائی کڑی کا جوڑنا، کسی نکتے کی وضاحت یا بنیادی مقدمے کا پیش کرنا مقصود تھا، ورنہ زیادہ تر کوشش یہ رہی ہے کہ جہاں تک ہوسکے اشاروں سے کام لیا جائے۔ زیادہ وضاحت سے تحدیدِ معنی کا بھی اندیشہ تھا، اور اس کا بھی کہ ادبی نقطۂ نظر ہاتھ سے نہ جاتا رہے۔ بہرحال عدمِ وضاحت بھی خطرے سے خالی نہیں، یعنی یہ غلط فہمی ہوسکتی ہے کہ بعض مثالوں میں معنیاتی تقلیب و توسیع یعنی استعاراتی تفاعل کا کوئی پہلو نہیں۔ ایسی صورت میں درخواست ہے کہ صرف مرکزی نقطے یعنی شہادت و مصائب ہی کو نہیں، بلکہ اس کے تمام تعلیقات بالخصوص کوفہ و دمشق کے رویّوں یا معاشروں اور افراد کی منافقت، مصلحت اندیشی، بے ضمیری، حاجت مندی اور جاہ پرستیوں کے وسیع تر سلسلوں کو بھی نظر میں رکھا جائے، تبھی استعاراتی تفاعل کی تمام جہات روشن ہوسکیں گی۔

ایک آخری بات یہ ہے کہ میرا ادبی مطالعہ اگرچہ لسانیات کے مطالعہ سے پہلے کا ہے، لیکن ادبی تنقید میں خاکسار اسلوبیات اور ساختیات کی راہ سے آیا ہے۔ میں زبان کا طالبعلم ہوں، اور ادب میں ہر چیز کو اسی حوالے سے دیکھتا ہوں۔ میرا زبان کا مطالعہ مجھے تاریخ اور سماجیات کے مطالعے سے نہیں روکتا، بلکہ اس میں مدد دیتا ہے۔ زیرِ نظر موضوع پر کام کرتے ہوئے بھی مجھے جو مدد ان علوم سے ملی ہے، وہ کسی اور ذریعہ سے ممکن نہ تھی۔ ایسا شاید ظاہر نہیں ہوگا، ضروری نہیں ہے کہ ایسا ظاہر ہو، بہرحال مجھے اعتراف ہے کہ اگر کسی علمی وسیلے سے کوئی روشنی مل سکتی ہے تو اسے حاصل کرنے میں مضائقہ نہیں۔ میرے تنقیدی موقف میں اگر ذہنی کشادگی نام کی کوئی چیز ہے، تو اس رویّے سے اسے تقویت پہنچتی ہے۔ یہ بھی خاطر نشان رہے کہ زیرِ نظر تحریر کی نوعیت مذہبی نہیں ہے۔ میرا مسئلہ لسانی، ادبی اور تخلیقی ہے۔ امید ہے کہ باذوق قاری بھی ہر طرح کے ذہنی تحفظات سے الگ ہوکر مسئلہ زیرِ بحث کی معنویت پر غور کرے گا، اور اچھی تخلیق کی حسن کاری اور اس کے معنیاتی انسلاکات اور امکانات سے لطف اندوز ہوگا۔

۲ر جولائی ۱۹۸۶ء —— گوپی چند نارنگ

سانحۂ کربلا بطور شعری استعارہ
اُردو شاعری کا ایک تخلیقی رُجحان

(۱)

راہِ حق پر چلنے والے جانتے ہیں کہ صلوٰۃ عشق کا وضو، خون سے ہوتا ہے، اور سب سے سچی گواہی خون کی گواہی ہے۔ تاریخ کے حافظے سے بڑے سے بڑے شہنشاہوں کا جاہ وجلال، شکوہ وجبروت، شوکت وحشمت سب کچھ مٹ جاتا ہے، لیکن شہید کے خون کی تابندگی کبھی ماند نہیں پڑتی۔ بلکہ کبھی کبھی تو جب صدیاں کروٹیں لیتی ہیں اور تاریخ کسی نازک موڑ پر پہنچتی ہے تو خون کی سچائی پھر آواز دیتی ہے اور اس کی چمک میں نئی معنویت پیدا ہوجاتی ہے۔ خون کی سچائی قائم ودائم ہے اور یہ ثقافتی روایت میں موجود بھی رہتی ہے۔ لیکن اس کی آواز کانوں میں اسی وقت آتی ہے جب قوموں کا ضمیر بیدار ہوتا ہے۔ تاریخ آرائشِ جمال میں مصروف رہتی ہو یا نہیں، لیکن نقاب میں ماضی کا آئینہ دائم پیشِ نظر رہتا ہے۔ جب جب

خیروشر اور حق و باطل کی آویزش و پیکار میں مُعاشروں کو نئے مطالبات اور نئی ہولناکیوں کا سامنا کرنا پڑتا ہے یا جبر واستبداد، ظلم اور بے مہریوں کا کوئی نیا باب وَا ہوتا ہے تو معاشرے یادوں کے قدیم دفینوں کی طرف متوجہ ہوتے ہیں اور تاریخی روایتوں نیز ثقافتی لاشعور کے خزینوں سے حرکت وحرارت کا نیا ساز و سامان لے کر فکر و عمل کی نئی راہوں کا تعین کرتے ہیں۔ حق کوشی کی راہوں کی حنا بندی شہیدوں کے خون سے ہوتی ہے۔ مختلف تہذیبوں میں اس کی مختلف مثالیں اور سلسلے ہیں۔ ہر مثال اپنی جگہ بیحد اہم ہے، مثلاً سقراط کا زہر کا پیالہ پینا یا مسیح کا مصلوب ہونا۔ لیکن اسلام کی تاریخ میں کوئی قربانی اتنی عظیم، اتنی ارفع، اور اتنی مکمل نہیں ہے جتنی حسینؑ ابن علی کی شہادت، جو کارزارِ کرب وبلا میں واقع ہوئی۔ پیغمبرِ اسلام محمد مصطفٰےؐ صلی اللہ علیہ وسلم کے نواسے اور سیدۃ النسا فاطمہؓ زہرا اور حضرت علی مرتضٰےؑ کے جگر گوشے حسینؑ کے گلے پر جس وقت چھری پھیری گئی اور کربلا کی سرزمین ان کے خون سے لہو لہان ہوئی تو درحقیقت وہ خون ریت پر نہیں گرا بلکہ سنتِ رسول اور دینِ ابراہیمی کی بنیادوں کو ہمیشہ کے لیے سینچ گیا۔ وقت کے ساتھ ساتھ یہ خون ایک ایسے نور میں تبدیل ہوگیا جسے نہ کوئی تلوار کاٹ سکتی ہے نہ نیزہ چھید سکتا ہے اور نہ زمانہ مٹا سکتا ہے۔ اس نے مذہبِ اسلام کو جس کی حیثیت اس وقت ایک نوخیز پودے کی سی تھی، استحکام بخشا اور وقت کی آندھیوں سے ہمیشہ کے لیے محفوظ کر دیا۔

اس فقیدُالمثال شہادت کے کئی ابعاد اور کئی جہات ہیں۔ لیکن خالص انسانی نقطۂ نظر سے غور کریں تو بھی بعض امتیازات بے حد اہم سامنے آتے ہیں۔ سب سے پہلی بات یہ ہے کہ گویا مشیّتِ ایزدی نے حسین ابن علی کو خلق ہی اس لیے کیا تھا کہ نبیِ آخرالزماں رسولِ اکرم کا نواسہ اور ان کی چہیتی بیٹیؓ فاطمہ زہرا اور چچا زاد بھائی علی مرتضٰےؑ کا لختِ جگر راہِ حق میں سر کٹائے اور ایسی قربانی دے جس کی کوئی نظیر دنیا کی تاریخ میں نہ ہو۔ غور فرمائیے پیغمبرِ اسلام کے وصال کے تیس برس کے اندر اندر ۴۰ھ میں حضرت علی مسجد کوفہ میں نمازِ صبح کے وقت جب وہ داخل ہوئے، قتل کر دیے جاتے ہیں۔ دس برس کے

اندر اندر ۵۰ھ میں ان کے بڑے بیٹے امام حسن کو زہر دے کر شہید کر دیا جاتا ہے۔ امیر معاویہ اور ان کے بعد یزید کے خلافت سنبھالنے کے بعد اسلام کی کشتی بھنور میں پھنس چکی ہے۔ یوں آخری امتحان کی گھڑی لمحہ بہ لمحہ قریب آ رہی ہے اور حسین خود کو درجہ بدرجہ اس کے لیے تیار کرتے ہیں۔ وہ ایک فاسق و فاجر حکمران کے ہاتھ پر بیعت کر کے اصولوں پر مصالحت کے لیے تیار نہیں ہوتے۔ لیکن گفت و شنید سے معاملے کو سلجھانے کی کوشش کرتے ہیں اور خوں ریزی سے بچنے کی ہر ممکن تدبیر کرتے ہیں۔ یہی کوشش انھیں مدینے سے مکّے لے جاتی ہے۔ لیکن جب مکّہ میں بھی بچاؤ کی صورت نظر نہیں آتی تو اگرچہ عین حج کا موقع ہے، وہ مکّہ سے بھی کوچ کرتے ہیں۔ راستے میں ان کو اپنے چچا زاد بھائی مسلم بن عقیل کی جن کو اپنا نمائندہ بنا کر کوفہ بھیجا تھا، شہادت کی خبر کوفیوں کے انحراف سے ملتی ہے، اور سپاہِ شام کی آمد کی اطلاع بھی ملتی ہے، بالآخر جب کوئی راہِ پناہ نہیں رہتی تو کربلا میں پڑاؤ ڈال دیتے ہیں۔ دَربدری، بے گھری اور بے زمینی کے سارے حوالے دراصل انھیں کیفیتوں سے آتے ہیں۔ یہ سارا سفر، منزلیں اور واقعات دراصل درجے ہیں، عزم واستقلال کو مضبوط سے مضبوط تر بنانے کے حتیٰ کہ سچائی کا وہ آخری لمحہ آجاتا ہے جب سروں کے چراغ ہتھیلیوں پر روشن ہو جاتے ہیں۔

ان انتہائی دردناک واقعات کے تاریخِ انسانی میں بے مثال ہونے کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ حسین ابن علی کے ساتھ اس قربانی میں پورا خاندان، ایک پوری جماعت اور ایک پورا قافلہ شریک تھا، جن میں سے ہر فرد راہِ حق میں اپنا سب کچھ لٹانے کو عین شہادت سمجھتا تھا۔ ۹ محرم کو جب شمر اس حکم کے ساتھ کربلا میں وارد ہوتا ہے کہ اب مزید مہلت نہ دی جائے گی تو حسین صرف رات بھر کا وقت مانگتے ہیں۔ نمازِ مغرب کے بعد وہ ساتھیوں کو خوشی سے اجازت دیتے ہیں کہ رات کے پردے میں جس کا جی چاہے چلا جائے۔ وہ شمع گل کر دیتے ہیں اور چہرے پر رومال ڈال لیتے ہیں تاکہ جانے والوں کو شرمندگی نہ ہو۔ چند لوگ چلے بھی جاتے ہیں۔ تاہم ستر بہتر جاں نثار بچ رہتے ہیں۔ ان سرفروشوں میں ضعیف بوڑھے بھی ہیں، نوعمر لڑکے بھی، نوجوان بھی،

معصوم بچے بھی اور خاندان کی محترم خواتین بھی۔ ان میں سے ہر شخص اس عظیم الشان قربانی میں شریک ہونے کو اپنا شرف سمجھتا ہے اور آخری دم تک سچ کی گواہی دیتا ہے۔

تیسرے یہ کہ یہ عظیم الشان قربانی کسی عام قبیلے کی نہیں، آلِ رسول کی تھی۔ حسین ابن علی کو بعض عزیزوں نے جن میں اُن کے سوتیلے بھائی ابن حنفیہ، اور حضرت زینب کے شوہر بھی تھے، روکنے کی ہر ممکن کوشش کی، اُن کا اصرار تھا کہ کم از کم عورتوں اور بچوں کو ساتھ نہ لے جائیں، لیکن حسین کی بہنوں نے احتجاج کیا کہ نانا کی امت اور اس کے دین کو بچانے اور اس کی راہ میں قربانی دینے کا حق انھیں بھی ہے۔ یوں اس مقدس کنبے کے افراد اپنے خون کے ہر قطرے سے دعوتِ حق کی توثیق کرتے ہیں۔ وہ نو دس برس کے دو بھانجے عون و محمد ہوں، تیرہ چودہ برس کا بھتیجا قاسم ہو، اٹھارہ برس کا بیٹا علی اکبر ہو، تیس برس کا بھائی عباس یا دودھ پیتا بچہ علی اصغر ہو، سب ایک کے بعد ایک برچھیاں اور تیر کھاتے ہیں اور شہید ہو جاتے ہیں۔ غور طلب بات یہ ہے کہ وہی حسین ابن علی جو اسلام کی مقدس ترین ہستی رسول اکرم صلی اللہ علیہ وسلم کی چہیتی اولاد فاطمہ زہرا سیدۃ بتول کے جنے تھے، اور اُن کے گود وں کھیلے اور لاڈوں پالے تھے اور خود نبی اکرم، نانا ہونے کے ناتے جن کے ناز اٹھاتے ہوں گے، ان کے سامنے نہایت بے دردی سے، ان کے بیٹوں، بھائیوں، بھانجوں اور بھتیجوں کو قتل کیا گیا، بھوکا پیاسا رکھا گیا، کیا کیا اذیتیں نہ دی گئیں اور پھر جب اسی گردن کو جس پر رسول اللہ کے بوسوں کے مقدس نشان ہوں گے، انتہائی سفاکی اور بے رحمی سے تپتی ریت پر کاٹا گیا، لاش کی بے حرمتی کی گئی اور اس کو گھوڑوں سے پامال کیا گیا تو آسمان بھی خون کے آنسو کیوں نہ رویا ہوگا، اور زمین کا سینہ بھی کیوں نہ شق ہو گیا ہوگا۔

چوتھے یہ کہ یہ خالصتاً حق و باطل کا معرکہ تھا۔ اس میں دور دور تک کسی طرح کی کوئی مادی آلائش نہ تھی۔ کہاں یزید کی طاقت و حشمت اور ہزاروں کا لشکر اور کہاں نحیف و نزار حسین اور اہل بیت کا مختصر سا قافلہ جو ۲ محرم کو کربلا کے میدان

میں یزیدی فوجوں سے گھر گیا۔ تمام راستے بند کر دیے گئے۔ اور یزید کی بیعت پر اصرار کیا جانے لگا۔ ۷ محرم کو دریائے فرات پر پہرہ بٹھا دیا گیا اور امام حسین اور ان کے رفقا پر پانی بند کر دیا گیا۔ ۸ محرم کو عمرو بن سعد نے پھر بیعت کے لیے کہلوایا۔ امام حسین کے استقلال میں اب بھی فرق نہ آیا۔ آپ نے بیعت سے صاف انکار کر دیا، اور کہا کہ میں مکے یا مدینے واپس جا کر گوشہ نشین ہو جاؤں گا، یہ بھی ممکن نہ ہو تو یزید کی سلطنت سے نکل کر ہندوستان یا کسی اور ملک میں جا رہوں گا۔ لیکن ان میں سے کوئی بات منظور نہ کی گئی، اور ۹ محرم کو شمر گورنر کوفہ ابن زیاد کا حکم لے کر پہنچا کہ یا تو امام حسین سے یزید کی بیعت لی جائے یا ان کا سر لایا جائے۔ ۹ کی شب آپ نے اپنے رفقا کے ساتھ عبادت میں گزاری حتیٰ کہ صبح کا آفتاب اپنے خونیں چہرے کے ساتھ نمودار ہوا۔ موت کا بھیانک منظر سب کی آنکھوں کے سامنے تھا، لیکن کیا مجال کہ کسی کے بھی پائے استقلال میں لغزش آئی ہو۔

پانچویں یہ کہ یہ المناک سانحہ شہادت کے ساتھ ختم نہیں ہو جاتا بلکہ اس کی دلدوزی اور اذیت واندوہ ناکی کا سلسلہ اصل سانحے کے بعد بھی جاری رہتا ہے۔ شہیدوں کی لاشوں کو گھوڑوں سے پامال کیا جاتا ہے، عورتوں کے سروں سے چادریں کھینچی جاتی ہیں اور خیموں میں آگ لگا دی جاتی ہے۔ شہیدوں کے سروں کو نیزوں پر چڑھا کر آگے آگے رکھا جاتا ہے۔ عرب کے شریف ترین خاندان کی غیرت مند بیبیوں کو بے مقنع وچادر اونٹوں کی ننگی پیٹھ پر بٹھایا جاتا ہے اور حسین کے بیمار بیٹے سید سجاد زین العابدین کو پُرخار راستوں سے پیدل چلنے پر مجبور کیا جاتا ہے، "غرض انتہائی شقاوت اور ذلت وخوار" سے یہ قافلہ کوفہ اور پھر دمشق لے جایا جاتا ہے۔ اس دوران اہلِ بیت اور بالخصوص امام حسین کی بہن حضرت زینب ایسی پُر اثر تقریریں کرتی ہیں کہ اہلِ عرب کے دل ہل جاتے ہیں اور باطل کا پردہ فاش ہو جاتا ہے۔

حسین ابن علی کی اس بے مثال شہادت نے اسلام کے فلسفۂ جہاد و قربانی کی جس روایت کو روشن کیا اس کا گہرا اثر ادبیات پر بھی پڑا۔ زیرِ نظر مضمون میں اس

کی معنویت اور مضمرات کے بارے میں جو کچھ بھی عرض کیا جاتے گا وہ ادب ہی کے حوالے سے ہوگا۔ برصغیر میں اردو زبان جس وقت ابھی اپنی ابتدائی منزلیں طے کر رہی تھی، بعض علاقائی بولیوں اور لوک روایتوں میں ان دردناک واقعات کا عوامی اظہار ہو رہا تھا۔ سرائیکی، سندھی، پنجابی، برج، اودھی، دکھنی اور بہت سی دوسری لوک روایتوں میں ایسا ذخیرہ ملتا ہے جس میں خون کے آنسوؤں کی آمیزش ہے۔ اردو میں صنفِ مرثیہ کے باقاعدہ وجود میں آنے سے پہلے، ڈوہے، نوحے وغیرہ پڑھے جاتے تھے۔ دکھنی اردو میں چومصرع مرثیوں کا رواج تھا۔ پھر شمالی ہندوستان میں دومصرعے چومصرعے مرثیے اور نوحے یا سوز وسلام کہے جاتے رہے۔ ان کا مقصد مصائب اہل بیت کا بیان اور عقیدت واحترام کے درد وغم کے جذبات کا اظہار تھا۔ پھر میر ضمیر اور میر خلیق نے اس کو شعری اظہار کی سطح دی اور اس کے لیے مسدس کو اپنایا۔ مرثیے کے لیے مثنوی اور غزل کی ہیئت کو بھی برتا گیا۔ سلام و نوحے، غزل کی ہیئت میں لکھے جاتے ہیں۔ قصیدے اور رباعی کا دامن بھی ان مضامین سے خالی نہیں۔ لیکن مسدس مرثیے سے مخصوص ہوگیا۔ اور انیس و دبیر نے اس صنف کو ایسی ترقی دی اور اپنے شعری کمالات کی ایسی دھاک بٹھائی کہ ان کے بعد پھر کسی کو ایسی بلندی نصیب نہ ہوئی۔ مرثیہ انیس و دبیر کے بعد بھی لکھا جاتا رہا اور آج بھی لکھا جا رہا ہے۔ مرثیہ اردو شاعری کی ایسی جہت کو پیش کرتا ہے جس کی نظیر غالباً اتنے بڑے پیمانے پر دوسری زبانوں میں نہیں ملے گی۔ اُردو ادب کی اصناف کا کوئی مطالعہ، صنفِ مرثیہ کے فروغ اور ارتقا کے مطالعے کے بغیر مکمل ہی نہیں ہو سکتا۔ اردو شاعری کی شاید ہی کوئی تاریخ ہو جس میں مرثیے کا ذکر نہ ہو۔ خاص صنفِ مرثیہ کے بارے میں اور انیس و دبیر اور دوسرے مرثیہ گو شعرا کے کمالات پر متعدد کتابیں لکھی گئی ہیں۔ مرثیہ بیسویں صدی میں بھی لکھا جا رہا ہے۔ اور موجودہ عہد کے مرثیہ گویوں میں شاد عظیم آبادی، جوش ملیح آبادی اور جمیل مظہری کے بعد سید آلِ رضا، رئیس امروہوی، نسیم امروہوی، ڈاکٹر صفدر حسین، صبا اکبر آبادی، نجم آفندی، زائر سیتاپوری، امید فاضلی اور ڈاکٹر

وحید اختر کے نام خصوصیت سے قابلِ ذکر ہیں۔ مرثیہ اگرچہ مذہبی صنفِ سخن ہے، اس کو فروغ دینے والوں میں بہت سے غیر مسلم شعرا کے نام بھی ملتے ہیں مثلاً مہاراجہ بلوان سنگھ راجہ، چھنولال دلگیر، دلّو رام کوثری، رائے سدھ ناتھ فراقی، نتھونی لال دھون وحشی، کنور سین مضطر، بشیشور پرشاد منور لکھنوی، نانک چند کھتری نانک، روپ کماری کنور، لبھو رام جوش ملسیانی، گوپی ناتھ امن، باوا کرشن گوپال مغموم، نرائن داس طالب دہلوی، دگمبر پرشاد جین گوہر دہلوی، کنور مہندر سنگھ بیدی سحر، وشو ناتھ پرشاد ماتھر لکھنوی، چند بہاری لال ماتھر صبا جے پوری، گورد سرن لال ادیب، پنڈت رگھو ناتھ سہائے اُمید، امر چند قیس، راجندر ناتھ شیدا، رام پرکاش ساحر، مہرلال سونی ضیا فتح آبادی، جاوید وششٹ اور درشن سنگھ دُگل کا کلام اکثر کتابوں میں ملتا ہے۔ اس وضاحت سے یہ ظاہر کرنا مقصود ہے کہ مرثیے کی روایت کے کئی ادوار ہیں اور یہ سلسلہ کئی صدیوں پر محیط ہے۔ یہ سارے کا سارا سرمایہ "رثائی ادب" کہلاتا ہے۔ اور اس کی اہمیت اور معنویت مسلّم ہے۔ لیکن زیرِ نظر مضمون میں "رثائی ادب" یعنی جو از روئے روایت رثائی ادب قرار پاتا ہے، اس سے سروکار نہیں۔ راقم الحروف کا خیال ہے کہ موجودہ عہد میں نئے معنیاتی تقاضوں کے تحت شہادتِ حسین کا تاریخی حوالہ رسمی رثائی ادب سے ہٹ کر عام اردو غزل اور نظم میں بھی پرورش پا رہا ہے اور پچھلی تین چار دہائیوں سے ایک نئے اظہاری اور شعری رجحان کی صورت اختیار کر رہا ہے، جو اپنی جگہ بے حد اہمیت و معنویت کا حامل ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ موجودہ عہد کی شاعری میں یہ تاریخی حوالہ، جن نئے معنیاتی مضمرات کے ساتھ ابھر رہا ہے، اس نوع کا تقاضا "رثائی شاعری" سے کیا بھی نہیں جاسکتا۔ بے شک رثائی ادب میں دوسری جہات بھی کارفرما ہو سکتی ہیں، لیکن وہاں بنیادی محرک اہلِ بیت کے مصائب کا بیان ہے، جب کہ عام شاعری میں بنیادی محرک کچھ بھی ہو سکتا ہے۔ عام شاعری میں بنیادی حوالہ آتا تو ہے مذہبی تاریخی روایت ہی سے، لیکن اس میں تہ در تہ استعاراتی اور علامتی توسیع ہو جاتی ہے۔ اس طرح اس میں ایک عالم گیر آفاقی معنویت

پیدا ہو جاتی ہے، جس کا اطلاق تمام انسانی برادری کی عمومی صورتِ حال پر اور موجودہ عہد میں جبر و تعدی اور استبداد و استحصال کے خلاف نبرد آزما ہونے یا حق و صداقت کے لیے ستیزہ کار ہونے کی خصوصی صورتِ حال پر بھی ہو سکتا ہے۔ یہ بات ایک مثال کے ذریعے واضح ہو جائے گی۔ حضرت مسیح کا مصلوب ہونا عیسائیت کی تاریخ کا مرکزی نقطہ ہے اور عیسائیت میں اس کی مذہبی اہمیت ہے، لیکن صلیب کا تصور آج صرف عیسائیت تک محدود نہیں، بلکہ دوسری عالمی روایتوں میں بھی صلیب کا تصور علامتی نوعیت سے دکھ سہنے اور دکھ جھیلنے کی انسانی صورتِ حال کے وسیع معنی میں ہر جگہ ملتا ہے۔ فن کار اپنے تخیل میں آزاد ہے، اس کے ذہن و شعور کا بنیادی سرچشمہ اکثر و بیشتر اس کی اپنی مذہبی ثقافتی روایتیں ہی ہوا کرتی ہیں، لیکن چونکہ فن خود حقیقت کی نئی تخلیق ہے، فنکار یا شاعر تاریخ کی عظیم روایتوں کی بازیافت بھی کرتا ہے اور ان سے نیا رشتہ بھی جوڑتا ہے، نیز پرانی سچائیوں کو نئی روشنی میں بھی پیش کرتا ہے جس کی اُس کے عہد کو ضرورت ہوتی ہے۔ ادھر کئی برسوں سے میں برابر محسوس کر رہا ہوں کہ سانحۂ کربلا اور اس کے محترم کرداروں کے حوالے سے جدید اردو شاعری میں ایک نیا تخلیقی رجحان فروغ پا رہا ہے جو معنیاتی اعتبار سے بڑی اہمیت رکھتا ہے، لیکن ہنوز اردو تنقید نے اس پر توجہ نہیں کی۔ زیرِ نظر مضمون کا مقصد یہی ہے کہ اس نئے شعری رجحان کے آغاز و ارتقا کی نشاندہی کی جائے اور امکانی حد تک اس کے اسلوبیاتی پیرایوں اور ساختیاتی نیز معنیاتی مضمرات کو سمجھنے کی کوشش کی جائے۔ واضح رہے کہ ہر شاعر کے یہاں سے تمام ممکنہ مثالوں کو پیش کرنا تو مقصود ہے نہ ممکن۔ میرا مقصد بنیادی مقدمے کو پیش کرنا اور تعارف کرانا ہے اور اس کے لیے حتی الامکان نمائندہ اور ضروری مثالوں سے کام لیا گیا ہے۔

(۲)

خواجہ حالی نے یادگارِ غالب میں مرزا غالب کے اس اعتراف کا ذکر کیا ہے کہ انھوں نے مجتہد العصر سید محمد صاحب کے اصرار پر مرثیہ لکھنا شروع کیا، لیکن

مشکل سے مسدس کے تین بند لکھے تھے، اس سے آگے ان سے نہ چلا۔ غالب کا بیان ہے:
"یہ ان لوگوں کا حصہ ہے جنھوں نے اس وادی میں عمریں بسر کی ہیں۔" (ص ۸۳)
امتیاز علی عرشی نے سرورِ ریاض کے حوالے سے لکھا ہے کہ غالب نے ریاض الدین امجد سندیلوی متخلص بہ ریاض سے کہا " یہ حصہ دبیر کا ہے۔ وہ مرثیہ گوئی میں فوق لے گیا ہے۔ ہم سے آگے نہ چلا، ناتمام رہ گیا۔" (نسخۂ عرشی ص ۳۸۸)۔ جب بھی کوئی تاریخی حوالہ مذہبی اصناف سے نکل کر دوسری اصنافِ سخن میں پہنچتا ہے اور علامتی اظہاری شکلیں اختیار کرتا ہے، تو علاوہ معنیاتی وجوہ کے اس کی فنی وجوہ بھی ہوسکتی ہیں۔ کوئی بھی صاحبِ کمال یا صاحبانِ کمال کسی بھی حوالے کے خاص نوع کے اظہاری امکانات کو ختم بھی کر دیتے ہیں۔ غالب کا اعتراف اس کا کھلا ہوا ثبوت ہے، وہی غالب جو فارسی غزل میں حمد کے انداز میں کہہ چکے تھے:

بزمِ تُرا شمع و گُل خستگیِ بوتُراب
سازِ تُرا زیر و بم واقعۂ کربلا

واقعۂ کربلا کے تاریخی حوالے کا استعاراتی اظہار غزل کی کلاسیکی روایت میں یقیناً ڈھونڈا جا سکتا ہے اور اس کی تلاش سعیِ لاحاصل نہ ہوگی۔ میر تقی میر کا یہ شعر اس کا بیّن ثبوت ہے:

شیخ پڑے محراب حرم میں پہروں دوگانہ پڑھتے رہو
سجدہ ایک اس تیغ تلے کا اُن سے ہو تو سلام کریں

یہاں تیغ سے مرادحسنِ محبوب بھی ہوسکتا ہے جو کشتنی ہے یا چشم وابروئے محبوب جس کے وار سہہ کر شخصیت مکمل ہوتی ہے، لیکن پہلے مصرعے میں شیخ، محرابِ حرم، دوگانہ کچھ اور ہی فضا پیدا کرتے ہیں نیز "پہروں دوگانہ پڑھتے رہو" میں اس ظاہرداری پر جو باطنی اقدار سے خالی ہو، ہلکا سا طنز بھی ہے۔ اب دونوں مصرعوں کو ملاکر پڑھیے، تو تیغ تلے کا سجدہ اور سلام کسی اور ہی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ اگرچہ پورے شعر میں واقعۂ کربلا یا اس کے کسی محترم کردار کا کوئی ذکر نہیں، لیکن ظاہرداری اور

تیغ تلے کا سجدہ سلام کرنے سے جس تضاد کی فضا بندی ہوئی ہے، اس میں ذہن معاً اُسی تاریخی واقعے کی طرف راجع ہو جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ کرشمہ فن کے رمزیہ اور ایمائی رشتوں کی بدولت قائم ہوتا ہے۔

انھیں ایمائی رشتوں کی روشنی میں ذرا ذیل کے اشعار بھی ملاحظہ فرمایئے :

دست کش نالہ، پیش رو گریہ
آہ چلتی ہے یاں علم لے کر

زیرِ شمشیرِ ستم میرؔ تڑپنا کیسا
سر بھی تسلیمِ محبت میں ہلایا نہ گیا

اپنے جی ہی میں نہ آئی کہ پئیں آبِ حیات
ورنہ ہم میرؔ اسی چشمے پہ بے جان ہوئے

وا اس سے سرِ حرف تو ہو گو کہ یہ سر جائے
ہم حلقِ بریدہ ہی سے تقریر کریں گے

اس دشت میں اے سیل سنبھل ہی کے قدم رکھ
ہر سمت کو یاں دفن مری تشنہ لبی ہے

بظاہر یہ عشقیہ شاعری کے اشعار ہیں، لیکن کیا ان اشعار کی امیجری پر تاریخ کی پرچھائیں پڑتی ہوئی نظر نہیں آتی۔ پہلے شعر میں نالہ، گریہ، آہ، غزلیہ شاعری کے عام الفاظ ہیں، لیکن ان کا ایک ساتھ آنا، اور علم کے ساتھ آنا کیا تصویر پیش کرتا ہے۔ دوسرا شعر حد درجہ عمومیت لیے ہوئے ہے اور تغزل کے رنگ میں رچا ہوا ہے۔ اس میں کوئی لفظ ایسا نہیں جس سے کسی طرح کی تخصیص قائم ہو۔ لیکن جتنا ہی یہ شعر اپنے حوالۂ فیضان کے اعتبار سے مبہم ہے، اتنا ہی اپنی تاثیر اور دردمندی میں بے پناہ

ہے۔ اس نوع کے اشعار کے بارے میں قطعیت سے کچھ کہنا جمالیاتی حسن کاری کے تفاعل کے بھی خلاف ہے۔ تیسرے شعر میں فرات اور پیاس کے ان کہے حوالے سے معنی در معنی کا جو پہلو دار نظام قائم ہوگیا ہے، ذوقِ سلیم اس کو بخوبی محسوس کرسکتا ہے۔ چوتھے شعر کا انتخاب سر جائے گر کی وجہ سے نہیں، بلکہ سر ہم حلقِ بُریدہ ہی سے تقریر کریں گے گر کی وجہ سے کیا گیا ہے۔ غور فرمائیے کیا ایمجری ہے اور کیا اثر اس سے مرتب ہوتا ہے۔ یہ اشارہ شہادت کے بعد کی روایت سے ماخوذ ہے۔ روایت لوک وِرثہ کا حصہ ہوتی ہے اور اس کا تعلق شعور سے زیادہ لاشعور سے ہوتا ہے۔ شاعری میں اس کو اسی نظر سے دیکھنا چاہیے۔ پانچواں شعر بھی لطف و اثر میں کم نہیں۔ سیل یا سیلِ گریہ یا سیلاب کا مضمون میر کے یہاں عام ہے، لیکن دوسرے مصرعے میں ہر سمت کو یاں دفن مری تشنہ لبی ہے، کہہ کر میر نے کچھ اور ہی معنویت اور کیفیت پیدا کی ہے۔ بہر حال یہ سب عشقیہ شاعری کے دردمند اشعار ہیں، لیکن اس سے شاید ہی کسی کو انکار ہو کہ ان میں بعض اظہاری اور معنیاتی عناصر اپنی تخلیقی غذا اس تاریخی روایت سے حاصل کرتے ہیں جو صدیوں سے ثقافتی سائیکی میں جذب ہوگئی ہے۔

غرض غزل کے اس نوع کے اشعار میں اس تاریخی واقعے کے استعاراتی ابعاد کی جھلک دیکھی جا سکتی ہے۔ کلاسیکی عہد میں اِس معنیاتی نظام کا بنیادی ساختیہ ظاہر داری اور باطنیت کی ٹکر تھا۔ وہ طبقہ جو اقتدار پر قابض تھا، طاقت و ہوس کے نشے میں ریاکاری و منافقت کا شکار تھا۔ اس کے مقابلے میں عوامی طبقہ تھا، جو باطنی اقدار یعنی پاکیزگیِ نفس اور عشق و خدمتِ خلق وغیرہ کو اصل مذہب گردانتا تھا۔ ظاہر پرستی اور باطنیت کی آویزش پورے عہدِ وسطیٰ میں ملتی ہے۔ انیسویں صدی میں برصغیر کے نشاۃ الثانیہ اور عہدِ جدید میں داخل ہونے کے بعد بالخصوص سیاسی المیہ ۱۸۵۷ء کے بعد عہدِ وسطیٰ کا ظاہر داری اور باطنیت کی آویزش کا روحانی ساختیہ ایک نئے سیاسی سماجی ساختیے کو راہ دیتا ہے۔ اب اس میں حق و باطل یا

خیر و شر کے معنی بدل جاتے ہیں۔ چنانچہ غیر ملکی استحصالی قوتیں یا برطانوی سامراج اب باطل یا شر ہے اور اس کے خلاف ستیزہ کاری یا جد وجہد کرنا عین حق اور خیر ہے۔ یوں تو اردو شاعری میں یہ احساس انیسویں صدی ہی سے ملنے لگتا ہے، لیکن صحیح معنوں میں سرسیّد، حالی اور آزاد کے بعد راہ ہموار ہو جاتی ہے۔ البتہ اس نوع کے اظہارات میں پورا شعوری حوصلہ کہیں بیسویں صدی کے اوائل میں جا کر پیدا ہوتا ہے، اور اس احساس کو جو چیز مہمیز کرتی ہے وہ تحریکِ خلافت ہے۔ ۱۹۱۱ء میں جب جنگ بلقان چھڑی تو ہندوستانیوں کے زخم تازہ ہو گئے اور وہ بہت بے چین ہو گئے۔ ۱۹۱۴ء میں پہلی جنگ عظیم شروع ہوئی تو اس میں ترکی، جرمنی کے ساتھ تھا، چنانچہ جنگ ختم ہونے کے بعد برطانیہ نے ایشائے کوچک میں ترکی کے مقبوضات فرانس اور انگلستان میں تقسیم کر لیے۔ اس سے پورے ہندوستان اور بالخصوص مسلمانوں میں شدید برہمی پھیل گئی اور تحریکِ خلافت اور ترکِ موالات شروع ہوئی۔ مولانا محمد علی جوہر اس تحریک کے قائدین میں تھے۔ اُن کا شعری ذوق بہت رچا ہوا اور بالیدہ تھا۔ اگرچہ وہ شاگرد داغ کے تھے لیکن سیاسی شاعری میں حسرت موہانی سے متاثر تھے۔ انھوں نے کئی بار قید و بند کی صعوبتیں جھیلیں۔ جیل سے ان کا کلام جیلر کی مہریں لگ کر باہر آتا تھا، اور شائع ہوتے ہی بے حد مقبول ہو جاتا تھا۔ ان کی اسی زمانے کی ایک غزل ہے:

دورِ حیات آئے گا قاتل قضا کے بعد
ہے ابتدا ہماری تری انتہا کے بعد

اسی غزل کا شعر ہے:

قتلِ حسین اصل میں مرگِ یزید ہے
اسلام زندہ ہوتا ہے ہر کربلا کے بعد

یہ شعر شائع ہوتے ہی زبان زدِ خاص و عام ہو گیا۔ یہ خارج از امکان نہیں کہ بعد کی غزل پر اس کا کچھ نہ کچھ اثر ضرور مرتب ہوا۔ بیسویں صدی کی دوسری دہائی میں مولانا

محمد علی جوہر نے دیکھتے ہی دیکھتے اپنی تحریر و تقریر اور عبارت و اشارت سے توت توانائی کی ایسی آگ بھڑ کا دی کہ پوری تحریک آزادی میں خود اعتمادی کی ایک نئی لہر دوڑ گئی۔ قومی رہنما دوسرے بھی تھے لیکن آتش فشانی اور شعلہ سامانی کا منصب گویا انہیں کو ودیعت ہوا تھا۔ انگریز سامراج کے جبر و استبداد سے ان کے پائے استقلال میں کبھی لغزش نہیں آئی، بلکہ جس قدر ظلم و جور میں شدت ہوئی، مولانا کا جوشِ قربانی اور جذبۂ ایثار و شہادت آتنا ہی کھل کر سامنے آیا۔ مندرجہ بالا یادگار غزل کے علاوہ اور بھی کئی مقامات پر مولانا نے سانحۂ کربلا کے تاریخی ومعنوی انسلاکات کو اپنی غزل میں برتا ہے اور ان سے تخلیقی سطح پر مجاہدینِ آزادی کے جذبۂ حریت اور حوصلۂ شہادت کو للکارا ہے:

پیغام ملا تھا جو حسین ابن علی کو
خوش ہوں وہی پیغامِ قضا میرے لیے ہے

فرصت کسے خوشامدِ شمر و یزید سے
اب ادّعائے پیرویِ پنجتن کہاں

کہتے ہیں لوگ ہے رہِ ظلمات پُر خطر
کچھ دشتِ کربلا سے سوا ہو تو جانیے

جب تک کہ دل سے محو نہ ہو کربلا کی یاد
ہم سے نہ ہو سکے گی اطاعت یزید کی

بنیادِ جبر و قہر اشارے میں ہل گئی
ہو جائے کاش پھر وہی ایمائے کربلا
روزِ ازل سے ہے یہی اک مقصدِ حیات
جائے گا سر کے ساتھ ہی سودائے کربلا

جہاں تک نظم کا تعلق ہے، واقعۂ کربلا ——

اور شہادتِ حسین کی نئی معنویت کی طرف سب سے پہلے اقبال کی نظر گئی، اور اس کا پہلا بھرپور تخلیقی اظہار اقبال کے فارسی کلام میں ملتا ہے۔ اقبال کی اردو شاعری کی مثالیں بہت بعد کی ہیں۔ بالِ جبریل ۱۹۳۵ء میں شائع ہوئی۔ رموزِ بےخودی البتہ ۱۹۱۸ء میں منظرِ عام پر آچکی تھی۔ اس میں " در معنیِ حریتِ اسلامیہ و سرِّ حادثۂ کربلا" کے عنوان سے جو اشعار ہیں، یقیناً ان کو اس نئے معنیاتی رجحان کا پیش خیمہ کہا جا سکتا ہے۔ یہ بات بھی بعید از قیاس نہیں کہ خود مولانا محمد علی جوہر اس معاملے میں اقبال سے متاثر رہے ہوں، کیونکہ اقبال کے فارسی کلام کی مثالیں تو یقیناً مولانا کی زندگی کی ہیں (مولانا کا انتقال ۱۹۳۱ء میں ہوا) اور اس میں شک نہیں کہ اقبال کا اثر نہایت ہمہ گیر اور وسیع تھا۔ رموزِ بےخودی میں " در معنیِ حریتِ اسلامیہ و سرِّ حادثۂ کربلا" سے متعلق اشعار رکنِ دوم میں آتے ہیں، جہاں شروع کا حصہ رسالتِ محمدیہ اور تشکیل و تاسیسِ حریت و مساوات و اخوتِ بنی نوعِ آدم کے بارے میں ہے۔ اس کے بعد اخوتِ اسلامیہ کا حصہ ہے، پھر مساوات کا، اور ان کے بعد حریتِ اسلامیہ کے معنی میں سرِّ حادثۂ کربلا بیان کیا ہے۔ اس سے ظاہر ہے کہ حادثۂ کربلا کا ذکر اسلام کی بنیادی خصوصیات گنواتے ہوئے آیا ہے۔ اس حصے میں شروع کے کچھ اشعار عقل و عشق کے ضمن میں ہیں، اس کے بعد اقبال جب اصل موضوع پر آتے ہیں تو صاف اندازہ ہوتا ہے کہ وہ کردارِ حسین کو کس نئی روشنی میں دیکھ رہے ہیں اور کن پہلوؤں پر زور دینا چاہتے ہیں۔ حسین کے کردار میں انھیں عشق کا وہ تصور نظر آتا ہے جو ان کی شاعری کا مرکزی نقطہ تھا۔ اور اس میں انھیں حریت کا وہ شعلہ بھی ملتا ہے جس کی تب و تاب سے وہ ملت کی شیرازہ بندی کرنا چاہتے تھے، اور نئے نوآبادیاتی تناظر میں ہم وطنوں کو جس کی یاد دلانا چاہتے ہیں:

در معنیِ حریتِ اسلامیہ و سرِّ حادثۂ کربلا

ہر کہ پیماں با ہوالموجود بست   گردنش از بندِ ہر معبود رست . . .

عشق را آرامِ جاں حریت است — ناقہ اش را ساربان حریت است
آں شنیدستی کہ ہنگامِ نبرد — عشق با عقلِ ہوس پرور چہ کرد
آں امامِ عاشقاں پورِ بتولؑ — سروِ آزادے ز بستانِ رسولؐ
اللہ اللہ بائے بسم اللہ پدر — معنیٔ ذِبْحٌ عَظِیم آمد پسر
بہرِ آں شہزادۂ خیر الملل — دوشِ ختم المرسلیں نعم الجمل
سرخ روٗ عشقِ غیور از خونِ او — شوخیِ ایں مصرع از مضمونِ او
درمیانِ امّت آں کیواں جناب — ہمچو حرفِ قل هوالله در کتاب
موسیٰ و فرعون و شبیر و یزید — ایں دو قوت از حیات آید پدید
زندہ حق از قوتِ شبیری است — باطل آخر داغِ حسرت میری است
چوں خلافت رشتہ از قرآں گسیخت — حریت را زہر اندر کام ریخت
خاست آں سر جلوۂ خیر الامم — چوں سحابِ قبلہ باراں در قدم
بر زمینِ کربلا بارید و رفت — لالہ در ویرانہ ہا کارید و رفت
تا قیامت قطعِ استبداد کرد — موجِ خونِ او چمن ایجاد کرد
بہرِ حق در خاک و خوں غلطیدہ است — پس بنائے لا الٰہ گردیدہ است
مدعایش سلطنت بودے اگر — خود نکردے با چنیں ساماں سفر
دشمناں چوں ریگِ صحرا لاتعُد — دوستانِ او بہ یزداں ہم عدد
سرِ ابراہیمؑ و اسمٰعیلؑ بود — یعنی آں اجمال را تفصیل بود
عزمِ او چوں کوہساراں استوار — پائدار و تند سیر و کامگار
تیغ بہرِ عزتِ دین است و بس — مقصدِ او حفظِ آئین است و بس
ماسوا اللہ را مسلماں بندہ نیست — پیشِ فرعونے سرش افگندہ نیست
خونِ او تفسیرِ ایں اسرار کرد — ملتِ خوابیدہ را بیدار کرد
تیغِ لا چوں از میاں بیروں کشید — از رگِ اربابِ باطل خوں کشید
نقشِ الا اللہ بر صحرا نوشت — سطرِ عنوانِ نجاتِ ما نوشت

رمزِ قرآں از حسینؓ آموختیم　　زآتشِ او شعلہ ہا اندوختیم
شوکتِ شام و فرِ بغداد رفت　　سطوتِ غرناطہ ہم از یاد رفت
تارِ ما از زخمہ اش لرزاں ہنوز　　تازہ از تکبیرِ او ایماں ہنوز
اے صبا اے پیکِ دور افتادگاں
اشکِ ما بر خاکِ پاکِ او رساں

رموزِ بیخودی ہی میں " در معنی ایں کہ سیّدۃ النسا فاطمۃ الزہرا اسوۂ کاملہ ایست برائے نساءِ اسلام " کے ذیل میں بھی حسینؑ کا ذکر آیا ہے :

در نوائے زندگی سوز از حسینؑ
اہلِ حق حریّت آموز از حسینؑ
سیرتِ فرزند ہا از اُمّہات
جوہرِ صدق و صفا از اُمّہات
مزرعِ تسلیم را حاصل بتُولؑ
مادراں را اُسوۂ کامل بتولؑ

اس کے فوراً بعد " خطاب بہ مخدّراتِ اسلام " میں یہ حوالہ پھر آیا ہے :

فطرتِ تو جذبہ ہا دارد بلند
چشمِ ہوش از اُسوۂ زہرا مبند
تا حسینے شاخِ تو بار آورد
موسمِ پیشیں بہ گلزار آورد

پھر یہ حوالہ زبورِ عجم (۱۹۲۷ء) کی ایک غزل کے اس زبردست شعر میں ملتا ہے :

ریگِ عراق منتظر کشتِ حجاز تشنہ کام
خونِ حسین بازدہ کوفہ و شامِ خویش را

ریگِ عراق منتظر ہے، کشتِ حجاز تشنہ کام ہے، اپنے کوفہ و شام کو خونِ حسین پھر دے، اس میں حال کا صیغہ اور کوفہ و شامِ خویش نئی فکر کے غماز ہیں، یعنی پھر وہی تشنگی کا منظر ہے اور موجودہ حالات میں تمھارے کوفہ و شام کو خونِ حسین کی پھر ضرورت ہے۔ یہ تھی وہ تڑپ اور آگ جو اقبال کو بار بار اس حوالے کی طرف لے آتی تھی۔

جاوید نامہ (۱۹۳۲ء) میں سلطان شہید (ٹیپو سلطان) کا ذکر کرتے ہوئے اسے "وارثِ جذبِ حسین" کہا ہے۔ پس چہ باید کرد (۱۹۳۶ء) میں بھی "فقر" اور "حرفے چند با امتِ اسلامیہ" کے ذیل میں حسین کا حوالہ آیا ہے۔

فقرِ عریاں گرمیِ بدر و حنین
فقرِ عریاں بانگِ تکبیرِ حسین

ارمغانِ حجاز (۱۹۳۸ء) میں فرماتے ہیں:

اگر پندے ز درویشے پذیری
ہزار امت بمیرد تو نہ میری
بتولے باش و پنہاں شو ازیں عصر
کہ در آغوش شبیرے بگیری

آخری مجموعہ ارمغانِ حجاز جو اقبال کے انتقال کے کچھ ماہ بعد ۱۹۳۸ء میں شائع ہوا، اس شعر پر ختم ہوتا ہے :

ازاں کِشتِ خرابے حاصلے نیست
کہ آب از خونِ شبیرے ندارد!

اقبال فارسی میں بھی جو کچھ کہتے تھے، پوری اردو دنیا میں اس سے ارتعاش پیدا ہوتا تھا۔ رثائی ادب سے ہٹ کر نئے تناظر میں اس تاریخی حوالے کی اہمیت کا ذکر اردو دنیا کے لیے ایک بالکل نیا موضوع تھا۔ اقبال کی اردو شاعری میں اس موضوع کی گونج پہلی بار بالِ جبریل (۱۹۳۵ء) کی غزلوں اور نظموں میں سنائی دیتی ہے۔ فارسی اور اردو دونوں زبانوں کے کلام کے پیشِ نظر اقبال کے یہاں حسین، شبیر، مقامِ شبیری، اسوۂ شبیری، باقاعدہ تھیم کا درجہ رکھتے ہیں۔ ذیل کے اردو اشعار اس سلسلے میں بے حد اہم ہیں۔ ان کو اس رجحان کے اولین سنگِ میل سمجھنا چاہیے۔ نئے نوآبادیاتی تناظر میں ان کی معنویت غور طلب ہے۔ کون کہہ سکتا ہے کہ ان اشعار نے بعد کے شعرا کے لیے اس تاریخی حوالے کے نئے علامتی ابعاد کو روشن نہ کیا ہوگا۔

حقیقتِ ابدی ہے مقامِ شبیری
بدلتے رہتے ہیں اندازِ کوفی و شامی

غریب و سادہ و رنگیں ہے داستانِ حرم
نہایت اس کی حسین، ابتدا ہے اسماعیل

اقبال کے اس تخلیقی رویے کا اثر بعد میں آنے والے شاعروں پر رفتہ رفتہ مرتب ہوا، اور یوں آہستہ آہستہ شعری اظہار کی ایک نئی راہ کھل گئی۔ بالِ جبریل کی مختصر نظم "فقر" کا نقطۂ عروج بھی کئی فارسی نظموں کی طرح 'سرمایۂ شبیری' ہی ہے:۔

اک فقر سکھاتا ہے صیاد کو نخچیری
اک فقر سے کھلتے ہیں اسرارِ جہانگیری
اک فقر سے قوموں میں مسکینی و دلگیری
اک فقر سے مٹی میں خاصیتِ اکسیری
اک فقر ہے شبیری اس فقر میں ہے میری
میراثِ مسلمانی، سرمایۂ شبیری

لیکن انتہا درجہ کی حسن کاری اور حد درجہ شدتِ احساس کے ساتھ یہ حوالہ بالِ جبریل کی شاہکار نظم " ذوق وشوق " کے دوسرے بند میں ابھرتا ہے۔ اختتامی بیت میں تطبیق، تصورِ عشق سے کی گئی ہے جو اقبال کا مرکزی موضوع ہے۔

صدقِ خلیل بھی ہے عشق، صبرِ حسین بھی ہے عشق
معرکۂ وجود میں، بدر و حنین بھی ہے عشق

لیکن اسی بند کا یہ شعر:

قافلۂ حجاز میں ایک حسین بھی نہیں
گرچہ ہے تاب دار ابھی گیسوئے دجلہ و فرات

بالخصوص اس کا پہلا مصرع تو ضرب المثل کا درجہ اختیار کرچکا ہے۔ شاعر ترتیب کر کہتا ہے کہ ذکرِ عرب عربی مشاہدات سے اور فکرِ عجم عجمی تخیلات سے تہی ہو چکے ہیں۔ کاش کوئی حسین ہو جو زوال و غفلت کے اس پر آشوب دور میں حریت وحق کوشی کی شمع روشن کرے۔

رموزِ بےخودی ۱۹۱۸ء میں بالِ جبریل ۱۹۳۵ء میں اور ارمغانِ حجاز ۱۹۳۸ء میں منظرِ عام پر آئیں۔ لگ بھگ اسی زمانے میں جوش ملیح آبادی کے یہاں

بھی شہادتِ حسین کا حوالہ نئے انقلابی ابعاد کے ساتھ ملنے لگتا ہے۔ فرق یہ ہے کہ یوں تو جوشؔ ملیح آبادی نے "ذاکر سے خطاب" اور "سوگواران حسین سے خطاب" جیسی نظمیں بھی لکھیں جن کا مقصد اصلاح تھا، لیکن شہادتِ حسین کی انقلابی معنویت کی طرف اشارے انھوں نے "رثائی ادب" کے دائرے ہی میں رہ کر کیے۔ شعلہ و شبنم میں اس نوعیت کا جتنا کلام ہے، اس کے بارے میں خود جوشؔ نے وضاحت کر دی ہے کہ یہ تمام نظمیں ۱۹۲۷ء سے پہلے کی ہیں۔ جوش ان منظومات کو بھلے ہی زیادہ اہمیت نہ دیتے ہوں، کردارِ حسین کی انقلابی معنویت کو روشن کرنے میں جوشؔ کی شاعری نے نہایت اہم خدمت انجام دی۔ کم لوگوں کو معلوم ہے کہ ان کا پہلا مرثیہ جو "آوازۂ حق" کے نام سے شائع ہوا، اور جس کے آخری بند میں واضح طور پر جوش نے صدیوں کی تاریخ کا سلسلہ اپنے عہد کی سامراج دشمنی سے ملا دیا، ۱۹۱۸ء کی تصنیف ہے۔ اقبال کی شہرۂ آفاق تصنیف رموزِ بےخودی بھی (جس سے ہم "درمعنی حریت اسلامیہ و سرِ حادثۂ کربلا" اور متعدد دوسرے حوالے پیش کر چکے ہیں) ۱۹۱۸ء میں شائع ہوئی۔ یہ پہلی جنگ عظیم کے اختتام کا اور تحریکِ خلافت کے تقریباً آغاز کا زمانہ تھا۔ جوشؔ کا یہ بند ملاحظہ ہو جس میں وہ دعوت دیتے ہیں کہ اسلام کا نام جلی کرنے کے لیے لازم ہے کہ ہر فرد حسین ابن علی ہو:

اے قوم! وہی پھر ہے تباہی کا زمانہ ۔۔۔ اسلام ہے پھر تیر حوادث کا نشانہ
کیوں چپ ہے اسی شان سے پھر چھیڑ ترانہ ۔۔۔ تاریخ میں رہ جائے گا مردوں کا فسانہ
مٹتے ہوئے اسلام کا پھر نام جلی ہو
لازم ہے کہ ہر فرد حسین ابن علی ہو

واضح رہے کہ "آوازۂ حق" کو شعلہ و شبنم میں شامل کرتے وقت جو ۱۹۳۶ء میں شائع ہوئی، جوشؔ نے اعتذار کا لہجہ اختیار کیا اور یہ نوٹ درج کیا "اس نظم کو صرف اس نظر سے پڑھا جاسکتا ہے کہ یہ آج سے اٹھارہ برس پیشتر کی چیز ہے"۔ (ص ۲۴۸)

یوں تو جوش ملیح آبادی نے نو مرثیے لکھے جنھیں ضمیر اختر نقوی نے مرتب کر کے شائع کر دیا ہے (جوش ملیح آبادی کے مرثیے، لکھنؤ ۱۹۸۱ء)، لیکن آزادی سے پہلے "آوازۂ حق" کے علاوہ جوش کا صرف ایک اور مرثیہ "حسین اور انقلاب" ملتا ہے جو ۱۹۴۱ء کی تصنیف ہے۔ اس میں انھوں نے اپنے انقلابی خیالات کا اظہار اور بھی کھل کر کیا ہے اور کئی بندوں میں حسین کو حریت و آزادی کے مظہر کے طور پر پیش کیا ہے۔ چالیسویں بند کی بیت ہے :

عباس نامور کے لہو سے ڈھلا ہوا
اب بھی حسینیت کا علم ہے کھلا ہوا

اس کے بعد کے کچھ بند ملاحظہ ہوں :

یہ صبحِ انقلاب کی جو آج کل ہے ضو ۔۔۔ یہ جو مچل رہی ہے صبا پھٹ رہی ہے پو
یہ جو چراغِ ظلم کی تھرّا رہی ہے لو ۔۔۔ در پردہ یہ حسین کے انفاس کی ہے رَو
حق کے چھڑے ہوتے ہیں جو یہ ساز دوستو
یہ بھی اُسی جری کی ہے آوازِ دوستو

پھر حق ہے آفتاب لب بام اے حسین ۔۔۔ پھر بزم آب و گل میں ہے کہرام اے حسین
پھر زندگی ہے سست و سبک گام اے حسین ۔۔۔ پھر حریت ہے مورد الزام اے حسین
ذوقِ فساد و ولولۂ شر لیے ہوئے
پھر عصرِ نو کے شمر ہیں خنجر لیے ہوئے

مجروح پھر ہے عدل و مساوات کا شعار ۔۔۔ اس بیسویں صدی میں ہے پھر طرفہ انتشار
پھر نائب یزید ہیں دنیا کے شہریار ۔۔۔ پھر کربلائے نو سے ہے نوعِ بشر دوچار
اے زندگی! جلالِ شہِ مشرقین دے
اس تازہ کربلا کو بھی عزمِ حسین دے

آئین کشمکش سے ہے دنیا کی زیب و زین ۔۔۔ ہر گام ایک بدر ہو ہر سانس اک "حنین"
بڑھتے رہو یونہی پئے تسخیرِ مشرقین ۔۔۔ سینوں میں بجلیاں ہوں زبانوں پہ "یا حسین"

تم حیدری ہو، سینۂ اژدر کو پھاڑ دو
اس خیبرِ جدید کا دَر بھی اُکھاڑ دو

اس مرثیہ کا خاتمہ اس بیت پر ہوا ہے :

دنیا تری نظیرِ شہادت لیے ہوئے
اب تک کھڑی ہے شمعِ ہدایت لیے ہوئے

جوش ملیح آبادی نے اسی زمانے میں کہا :

انسان کو بیدار تو ہو لینے دو
ہر قوم پکارے گی ہمارے ہیں حسین

اس سلسلے میں جوش کے ایک سلام کے یہ دو شعر بھی دیکھنے سے تعلق رکھتے ہیں، جس میں عہدِ نو کی صاف گونج موجود ہے :

محراب کی ہوس ہے نہ منبر کی آرزو
ہم کو ہے طبل و پرچمِ دلشکر کی آرزو
اِس آرزو سے میرے لہو میں ہے جزر و مد
وشتِ بلا میں تھی جو بہتر کی آرزو

ان مثالوں سے ظاہر ہے کہ جوش رثائی ادب کی کلاسیکی روایت سے جو مذہبی مقصد کے لیے مخصوص تھی، سیاسی نوعیت کا کام لے رہے تھے۔ اس پر کچھ اعتراض بھی ہوتے۔ یا ایں ہمہ اس کا اعتراف بھی کیا گیا کہ "جوش نے مرثیے میں انقلاب اور قومی آزادی کے تصور کو رواج دیا"؛ تاہم رثائی ادب کی اپنی حدود تھیں، جن کا احترام مرثیہ گو شعرا کے لیے واجب تھا۔ جوش کی البیلی شخصیت کی بات ہی اور تھی۔ وہ اپنی رومانیت اور بغاوت کی وجہ سے ہر چیز کو نبھالے جا سکتے تھے۔ دوسروں کے لیے ممکن نہیں تھا۔ جمیل مظہری نے کچھ کوشش کی لیکن اُن سے چلا نہیں، اور اس کا چلنا ممکن بھی نہیں تھا۔ ان کوششوں کے برعکس، اقبال اور محمد علی جوہر نے نظم اور غزل میں کردارِ حسین کی عظمت کے بلا واسطہ اور بالواسطہ تخلیقی اظہار کی جو راہ دکھائی تھی،

اس نے آنے والوں کے لیے ایک شاہراہ کھول دی، اور بعد کی اردو شاعری میں اس رجحان کا فروغ دراصل انھیں اثرات کے تحت ہوا۔

(۳)

اقبال کے انتقال (۱۹۳۸ء) اور ترقی پسند تحریک کے آغاز (۱۹۳۵ء) کا زمانہ تقریباً ایک ہے۔ جدوجہد آزادی اپنے عروج پر پہنچ رہی تھی۔ ترقی پسند تحریک کی ترغیبات ذہنی میں تصور قومیت و آزادی وانقلاب کا بڑا ہاتھ تھا۔ پیشتر اس کے کہ زیر بحث رجحان کی ارتقائی کڑیوں کے سلسلے میں ترقی پسند شعرا کے اظہارات کا ذکر کیا جائے، فراق گورکھپوری، یگانہ چنگیزی، اور سید سلیمان ندوی کے اشعار دیکھ لینا بھی مناسب معلوم ہوتا ہے، کیونکہ ان کا زمانہ بھی تقریباً یہی ہے اور ان اشعار سے بھی اسی رجحان کی ابتدائی شکلوں کی توثیق ہوتی ہے:

خونِ شہید کا ترے آج ہے زیبِ داستاں
نعرۂ انقلاب ہے ماتمِ رفتگاں نہیں (فراق گورکھپوری)

ڈوب کر پار اتر گیا اسلام
آپ کیا جانیں کربلا کیا ہے (یاس یگانہ)

وطن کو چھوڑ کر جس سرزمیں سے دل لگایا تھا
وہی اب خون کی پیاسی ہوئی ہے کربلا ہو کر (یاس یگانہ)

ہزار بار مجھے لے گیا ہے مقتل میں
وہ ایک قطرۂ خوں جو رگِ گلو میں ہے (سید سلیمان ندوی)

اقبال، محمد علی جوہر اور جوش ملیح آبادی کو اگر اس رجحان کا بنیادگزار تسلیم کیا جائے تو ترقی پسند شاعروں کی حیثیت بیچ کی کڑی کی ہوگی، کیونکہ صحیح معنوں میں اس رجحان کو فروغ آگے چل کر جدید شاعری میں حاصل ہوا، اور اردو شاعری

میں یہ رجحان راسخ بھی جدید شاعروں کے اظہارات ہی کے ذریعے ہوا۔ جدید شعرا کا ذکر اگلے اور آخری حصے میں کیا جائے گا۔ زیر نظر حصے میں ترقی پسند شعرا زیر بحث آئیں گے۔ حق بات یہ ہے کہ ترقی پسندوں کے انقلابی مفاہیم کے لیے یہ حوالہ جس قدر موثر تھا اتنے بڑے پیمانے پر اس کا ذکر ترقی پسند شاعری میں نہیں ملتا۔ لگتا ہے کہ اس حوالے کی بھرپور استعاراتی علامتی نشوونما کے لیے اردو شاعری کو ابھی، تقریباً بیس برس مزید انتظار کرنا تھا۔ فیض احمد فیض نے افتخار عارف کے مجموعے مہرِ دونیم پر پیش نامہ لکھتے ہوتے صحیح کہا تھا "اب سے پہلے عشق وطلب، ایثار اور جاں فروشی، جبر وتعدی کا بیان صرف منصور وقیس، اور فرہاد وجم کے حوالے سے کیا جاتا تھا۔ پھر جب گھر میں دار ورسن کی بات چلی، تو مسیح وصلیب کے حوالے بھی آگئے، لیکن المیۂ کربلا اور اس کے محترم کرداروں کا ذکر بیشتر سلام اور مرثیے تک محدود رہا، صرف علامہ اقبال کی نگہ وہاں تک پہنچی"۔ (ص ۵) یہ حقیقت ہے کہ ترقی پسند شاعری کے مرکزی حوالے سنت منصور اور ذکرِ دار ورسن ہی ہیں۔ یہاں حوالۂ حسینؑ کے سلسلے میں پاکستان کے ترقی پسند شعرا سے فیض احمد فیض اور احمد ندیم قاسمی کو لیا جاتے گا اور ہندوستان سے مخدوم محی الدین اور علی سردار جعفری کو۔ سب سے پہلے احمد ندیم قاسمی کے یہ اشعار ملاحظہ ہوں:

یہ شہادت ہے اُس انساں کی کہ اب حشر تلک
آسمانوں سے صدا آتے گی انساں انساں

لب پر شہدا کے تذکرے ہیں
لفظوں کے چراغ جل رہے ہیں
دیکھو اے ساکنانِ عالم
یوں کشتِ حیات سینچتے ہیں

فیض احمد فیض نے یوں تو ایک مرثیہ بھی لکھا ہے، (رات آئی ہے شبیر پہ یلغارِ بلا ہے) تاہم ان کے یہاں اس مرکزی حوالے کا اثر نظموں میں بالخصوص ملتا ہے۔ غزلوں

میں یہ حوالہ نہ ہونے کے برابر ہے۔ ذیل کے اشعار اس اعتبار سے غور طلب ہیں کہ ان میں مقتل، جاں، حساب چکانا، شان سلامت رہنا، اس نوع کے پیکر ہیں جن کا رشتہ غزل کی ایمائیت اور رمزیت کے ذریعے حق کوشی اور جاں فروشی کی تاریخی روایت سے ملایا جا سکتا ہے۔ مزید یہ کہ ان اشعار کا زمانی تناظر چونکہ عہدِ حاضر کا ہے، ان کی معنویت میں آج کے انسان کا درد نمایاں ہے:

جس دھج سے کوئی مقتل میں گیا وہ شان سلامت رہتی ہے
یہ جان تو آنی جانی ہے، اس جاں کی تو کوئی بات نہیں
مرے چارہ گر کو نوید ہو، صفِ دشمناں کو خبر کرو
وہ جو قرض رکھتے تھے جان پر وہ حساب آج چکا دیا

فیض کے کلیات نسخہ ہائے وفا میں مرے دل مرے مسافر کے بعد کا کلام "غبارِ ایام" کے تحت درج ہے۔ اس میں ایک تازہ نظم ہے۔" ایک نغمہ کربلائے بیروت کے لیے" جس میں ان مظالم کا بیان ہے جو اسرائیلی درندوں کی طرف سے فلسطینی مجاہدین پر ڈھائے گئے۔ کربلا کی جاں فروشی کے سنگین تناظر میں اس نظم کی الم انگیزی اور بھی گہری ہو جاتی ہے۔ لیکن اس سلسلے میں فیض کی جو نظم بنیادی اہمیت رکھتی ہے، وہ دستِ تہہِ سنگ کی "شورشِ زنجیر بسم اللہ" ہے۔ لاہور جیل میں لکھی گئی اس نظم میں اگرچہ واقعۂ کربلا یا اس کے کسی کردار کا ذکر نہیں، لیکن مختلف پیکروں کی مدد سے جو فضا بندی ہوئی ہے اس سے پرسشِ دربار، دریدہ دامنی، اور کہرامِ دار و گیر کی صدیوں پرانی روایت کی یاد تازہ ہو جاتی ہے:

شورشِ زنجیر بسم اللہ

ہوئی پھر امتحانِ عشق کی تدبیر بسم اللہ
ہر اک جانب مچا کہرامِ دار و گیر بسم اللہ
گلی کوچوں میں بکھری شورشِ زنجیر بسم اللہ

درِ زنداں پہ بُلوائے گئے پھر سے جنوں والے
دریدہ دامنوں والے، پریشاں گیسوؤں والے
جہاں میں دردِ دل کی پھر ہوئی توقیر بسم اللہ
ہوئی پھر امتحانِ عشق کی تدبیر بسم اللہ

گِنو سب داغ دل کے، حسرتیں شوقیں نگاہوں کی
سرِ دربار پُرسش ہو رہی ہے پھر گناہوں کی
کرو یارو شمارِ نالۂ شبگیر بسم اللہ

ستم کی داستاں، کشتہ دلوں کا ماجرا کہیے
جو زیرِ لب نہ کہتے تھے وہ سب کچھ برملا کہیے
مُصر ہے محتسب رازِ شہیدانِ وفا کہیے
لگی ہے حرفِ ناگفتہ پہ اب تعزیر بسم اللہ
سرِ مقتل چلو بے زحمتِ تقصیر بسم اللہ
ہوئی پھر امتحانِ عشق کی تدبیر بسم اللہ

دستِ تہِ سنگ کی ایک اور نظم "آج بازار میں پا بجولاں چلو" بھی اسی نوعیت کی ہے۔ ان دونوں نظموں کا زمانہ تقریباً ایک ہے، یعنی دونوں لاہور جیل میں کہی گئیں، پہلی جنوری ۱۹۵۹ء میں کہی گئی، اور دوسری فروری ۱۹۵۹ء کی یادگار ہے۔ امیجری کے فرق کے ساتھ دونوں جگہ بنیادی کیفیت بے گناہی اور حق کے لیے قربانی کی ہے:

چشمِ نم، جانِ شوریدہ کافی نہیں
تہمتِ عشق پوشیدہ کافی نہیں
آج بازار میں پا بجولاں چلو

دست افشاں چلو، مست و رقصاں چلو
خاک برسر چلو، خوں بداماں چلو
راہ تکتا ہے سب شہرِ جاناں چلو

مخدوم محی الدین کم گو تھے، لیکن ان کی شاعری گہرے تخلیقی رچاؤ، شائستہ اظہار اور حسن کاری کا امتیازی نشان رکھتی ہے۔ مخدوم کے یہاں یہ تاریخی حوالہ تین جگہ ملتا ہے۔ سب سے پہلے ان کی نظم "تلنگانہ" کا یہ بند دیکھیے:

امام تشنہ لباں خضر راہ آب حیات
اندھیری رات کے سینے میں مشعلوں کی برات
مرا ثبات، مری کائنات، میری حیات
سلام مہر بغاوت، سلام ماہ نجات

اس کے بعد اس حوالہ کا اثر اس نظم کے ایک شعر میں ملتا ہے جو انھوں نے "مارٹن لوتھر کنگ" کے قتل پر لکھی تھی:

یہ شام، شام غریباں ہے، صبح صبح حنین
یہ قتل، قتل مسیحا، یہ قتل قتل حسین

لیکن اس حوالے کا بھرپور تخلیقی اظہار اس نظم میں ہوا ہے جس کا عنوان ہے "چپ نہ رہو" جو لوممبا کے قتل پر لکھی گئی تھی:

چپ نہ رہو
(لومبا کے قتل پر)

شب کی تاریکی میں اک اور ستارہ ٹوٹا
طوق توڑے گئے، ٹوٹی زنجیر
جگمگانے لگا ترشے ہوئے ہیرے کی طرح
آدمیت کا ضمیر
پھر اندھیرے میں کسی ہاتھ میں خنجر چمکا
شب کے سناٹے میں پھر خون کے دریا چمکے
صبح دم جب مرے دروازے سے گذری ہے صبا

اپنے چہرے پہ لے خونِ سحر گزری ہے . . . .

جب تلک دہر میں قاتل کا نشاں باقی ہے
تم مٹاتے ہی چلے جاؤ نشاں قاتل کے
روزِ ہو جشنِ شہیدانِ وفا چپ نہ رہو
بار بار آتی ہے مقتل سے صدا چپ نہ رہو، چپ نہ رہو

لیکن یہ اخرایمائی اور استعاراتی نوعیت کا ہے۔ یہی کیفیت غزل کے ذیل کے اشعار کی ہے۔ آنسو، سرِ چشمِ وفا، دشت، جذبۂ عشق، آبلہ پا، دل کی محراب میں سرِ شام شمعِ وفا کا جلنا اور صبح دم ماتمِ اربابِ وفا کس بات کی یاد دلاتے ہیں؟ اس امر سے شاید ہی انکار کیا جاسکے کہ شاعر کے تحت الشعور میں اس تاریخی حوالے کی کوئی نہ کوئی پرچھائیں ضرور تیر رہی ہے جو ان اشعار میں ایک خاص کیفیت پیدا کر رہی ہے:

اب کہاں جا کے یہ سمجھائیں کہ کیا ہوتا ہے
ایک آنسو جو سرِ چشمِ وفا ہوتا ہے
اس گزرگاہ میں اس دشت میں اے جذبۂ عشق
جز ترے کون یہاں آبلہ پا ہوتا ہے
دل کی محراب میں اک شمع جلی تھی سرِ شام
صبح دم ماتمِ اربابِ وفا ہوتا ہے

علی سردار جعفری کا معاملہ مخدوم سے مختلف ہے۔ وہ خاصے پُر آہنگ اور پُرگو شاعر ہیں اور ان کے موضوعات میں تنوع بھی زیادہ ہے۔ مخدوم جس طرح اپنے رمزیہ اندازِ بیان اور جمالیاتی رچاؤ سے فیض کی یاد دلاتے ہیں سردار جعفری

اپنے زورِ بیان اور جوشِ خطابت سے جوش ملیح آبادی کی یاد دلاتے ہیں۔ یوں تو خون اور لہو کے شعری تلازمات میرؔ و غالبؔ و مومنؔ سے لے کر جدید شاعری تک مشترک ہیں، اس لیے کہ یہ غزل کی تخلیقی روایت کا وہ حصہ ہیں جو سب کی دسترس میں ہے، لیکن سردار جعفری کی امیجری اس معاملے میں خاصی حساس ہے۔ انھوں نے اپنے مجموعوں کے ناموں تک میں خون اور لہو کا استعمال کیا ہے۔ (خون کی لکیر، لہو پکارتا ہے) خون، خونِ دل، خونِ تمنا، خونِ جگر، اشکِ خون، آلودہ خون، لہو، لہولہان، قتل، مقتل، قتل گاہ، دیدۂ خونابہ فشاں، کلاسیکی روایت کی یاد دلاتے ہیں، اور روایتی و معاصر دونوں معنی میں استعمال ہو سکتے ہیں۔ جب کہ ان کے برعکس لہو میں تربتر، خونِ بشر، خون سے سُرخ، سیلِ خون، لہو کا کفن، لہو بونا، شہیدوں کا لہو، شہادت، شہادت گاہ، گنجِ شہیداں جیسی تراکیب اور کلمے اس امیجری کو دوسری کیفیت عطا کرتے ہیں۔ مزید دیکھیے: ادوستو پیراہنِ جاں خونِ دل سے سرخ تر / یا الس ایک تیغ کہ پیاسی ہے جو لہو کے لیے / یا لہولہان ہوا جارہا ہے سینۂ ساز / یا اب تو دامن کو پکڑتے ہیں لہو کے گرداب/۔ سردار جعفری کی امیجری واضح طور پر لہو رنگ ہے۔ یہ انیس کا تحت الشعوری اثر بھی ہو سکتا ہے اور شہادتِ عظمیٰ کے تخلیقی فیضان کی روایت کا بھی۔ لیکن سردار جعفری کا جوشِ بیان اکثر انھیں مرکزی حوالے سے ہٹا دیتا ہے۔ ذیل کے اقتباسات میں شہادت گاہ، قتلِ عام، حسین اور کفن لہو کا، سے جو فضا بندی ہوتی ہے، وہ نظم کے معنیاتی ارتکاز سے الگ ہے:

دنیا کی شہادت گاہ میں ہو جو اپنے لہو سے سُرخ کفن
ہے چاکِ جگر کی شرط یہاں یہ حلقۂ دل انگاراں ہے
(جشنِ بادہ گساراں)

ہر منزل اک منزل ہے نئی اور آخری منزل کوئی نہیں
اک سیلِ رواں در دجیاتِ اور در کا ساحل کوئی نہیں
ہر گام پہ خون کے طوفاں ہیں ہر موڑ پہ بسمل رقصاں ہیں

ہر لحظہ ہے قتلِ عام مگر کہتے ہیں کہ قاتل کوئی نہیں

(دو شعر)

یہ ظلم و جبر بھی اک پیاس ہے جو صدیوں سے
بجھائی جاتی ہے انساں کے خونِ ناحق سے
کوئی حسین ہو، کوئی مسیح، یا سقراط
لہو کی پیاس انھیں ڈھونڈتی ہی رہتی ہے
زباں نکالے ہوئے، تیوریاں چڑھائے ہوئے

(ایک پرانی داستان)

تمام صحنِ چمن مقتلِ تمنّا ہے
کفن لہو کا ملا ذوقِ جستجو کے لیے

(اہلِ درد)

اس سلسلے میں سردار جعفری کی قابلِ ذکر نظمیں "قتلِ آفتاب" اور "یہ لہو" ہیں۔ "قتلِ آفتاب" کے پہلے تین بند ملاحظہ ہوں:

شفق کے رنگ میں ہے قتلِ آفتاب کا رنگ
اُفق کے دل میں ہے خنجر لہولہان ہے شام
سفید شیشۂ نور اور سیاہ بارشِ سنگ
زمیں سے تا بہ فلک ہے بلند رات کا نام

یقیں کا ذکر ہی کیا ہے کہ اب گماں بھی نہیں
مقامِ درد نہیں منزلِ فغاں بھی نہیں
وہ بے حسی ہے کہ جو قابلِ بیاں بھی نہیں
کوئی ترنگ ہی باقی رہی نہ کوئی اُمنگ
جبینِ شوق نہیں سنگِ آستاں بھی نہیں

رقیب جیت گئے ختم ہو چکی ہے جنگ
دلوں میں شعلۂ غم بجھ گیا ہے کیا کیجیے
کوئی حسین نہیں کس سے اب وفا کیجیے
سوائے اس کے کہ قاتل ہی کو دعا دیجیے

بعد کے پانچ بندوں میں قافلۂ رنگ و نور کے نکلنے کی وہی نوید ہے جو ان کی پوری شاعری کا امتیازی نشان ہے۔" یہ لہو کا پیرایۂ بیان/یہ لہو کا فرنہیں، مرتد نہیں، مسلم نہیں" وضاحت طلبی میں جوش کی یاد دلاتا ہے، لیکن نظم کا مرکزی بند معنی خیز ہے اور بنیادی حوالے سے گہرے طور پر مربوط ہے۔ اس میں اس روایت کی طرف اشارہ ملتا ہے جب میدانِ کرب وبلا میں امام حسینؑ نے اپنے شش ماہے بچے علی اصغر کو جو پیاس کی شدت سے دم توڑ رہا تھا، اپنے ہاتھوں پر لیا اور ایک بلند مقام پر کھڑے ہو کر اس کی دردناک حالت دشمنوں کو دکھائی اور فرمایا کہ یہ معصوم پیاس سے جاں بلب ہے، اس کی ماں کا دودھ بھی خشک ہو گیا ہے، اگر ایک قطرہ پانی اس کے حلق میں ٹپکا دو تو اس کی جان بچ جائے۔ کہا جاتا ہے کہ اس منظر کو دیکھ کر پتھر دل دشمن بھی پسیج گئے اور بعض نے پانی دینے کا ارادہ کیا لیکن عمر بن سعد کے اشارے پر حُرملہ نے ایک سہ پہلو تیر ایسا تاک کر مارا جو بچے کی گردن اور باپ کا بازو توڑ کر نکل گیا۔ بچہ باپ کے ہاتھوں پر تڑپ تڑپ کر ختم ہو گیا۔ روایت ہے کہ علی اصغر کا گرم سرخ خون جب دھرتی پر ٹپکنے لگا تو آواز آئی کہ اس سے زمین جل جائے گی اور کوئی دانہ نہ اُگے گا۔ امام حسینؑ نے خون کو چلّو میں لیا اور آسمان میں اچھالنا چاہا۔ آواز آئی کہ آسمان سے کبھی قطرۂ رحمت نہ برسے گا۔ مجبوراً حسین نے معصوم کے خون کو گرنے نہ دیا اور اپنے چہرۂ اقدس پر مَل لیا:

اس لہو کا کیا کرو گے
یہ لہو

گرم و سُرخ و نوجواں
خاک پر ٹپکے گا تو جل جائے گی دھرتی کی کوکھ
آسماں سے قطرۂ رحمت نہ برسے گا کبھی
کوئی دانہ پھر نہ اُپجے گا کبھی
کوئی کونپل مسکرائے گی نہ پھر مہکے گا پھول

یہ لہو ہونٹوں کی خوشبو، یہ لہو نظروں کا نور
یہ لہو عارض کی رنگت، یہ لہو دل کا سُرور
آفتابِ کوہِ فاراں، جلوۂ سینا و طوُر
شعلۂ حرفِ صداقت، سوزِ جانِ ناصبُور
کلمۂ حق کا اجالا، یہ تجلّی کا ظہُور
یہ لہو، میرا لہو، تیرا لہو، سب کا لہُو

اس سلسلے میں سردار جعفری کے یہ دو قطعے بھی قابلِ ذکر ہیں :

درد دریا ہے ایک بہتا ہوا
جس کے ساحل بدلتے رہتے ہیں
وہی تلوار اور وہی مقتل
صرف قاتل بدلتے رہتے ہیں

ہر ایک خوشی درد کے دامن میں پلی ہے
نسبت ہے ہر اک نغمے کو بسمل کے گلو سے
پیراہنِ گل، دستِ صبا، پنجۂ گُل چیں
رنگین ہے ہر چیز شہیدوں کے لہو سے

(۴)

اوپر ہم اردو شاعری کی تخلیقی شخصیت میں اس رجحان کی بتدریج نشو ونما کو دیکھ چکے ہیں، لیکن اس رجحان کا بھرپور تخلیقی اظہار پچھلے بیس پچیس برسوں ہی میں ہوا ہے۔ اور بطور شعری تجیم کے یہ راسخ بھی جدید شاعری ہی میں ہوا ہے۔ موجودہ دور میں اس تخلیقی اظہار کی اتنی شکلیں اور اتنے پیرائے ہیں کہ ایک مضمون میں سب کو سمیٹنا کسی طرح ممکن نہیں، تاہم کوشش کی جائے گی کہ اس سلسلے کی کوئی اہم کڑی چھوٹنے نہ پائے، اور وہ شعراء جن کے شعری انفراد کی تشکیل میں اس مرکزی حوالے سے کچھ نہ کچھ پہچان قائم ہوتی ہے، ان کی کوششوں کی طرف اشارہ ضرور کردیا جائے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ادھر پاکستانی شاعری میں اس حوالے سے تخلیقی اظہار نے نئی توانائی حاصل کی ہے۔ ہندوستانی شاعروں کے یہاں بھی اس کی مثالیں ملتی ہیں۔ لیکن ہندوستان کی شاعری میں یہ رجحان اتنا ہمہ گیر نہیں جتنا پاکستانی شاعری میں ہے۔ پاکستانی شاعروں میں مجید امجد، منیر نیازی، شہرت بخاری، مصطفےٰ زیدی، احمد فراز، شکیب جلالی، افتخار عارف، اور پروین شاکر اس سلسلے میں خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ ہندوستانی شعری منظر نامے سے خلیل الرحمٰن اعظمی، حسن نعیم، شہریار، وحید اختر، عرفان صدیقی، کمار پاشی، صلاح الدین پرویز، حنیف کیفی، مظفر حنفی، محسن زیدی وغیرہ کی شاعری سے مثالیں پیش کی جائیں گی۔ مجید امجد کی غزل کا یہ شعر دیکھیے:

سلام اُن پہ تہِ تیغ بھی جنھوں نے کہا
جو تیرا حکم، جو تیری رضا، جو تو چاہے

مجید امجد اس اعتبار سے بے مثل شاعر تھے کہ دنیا کے ہنگاموں اور ادبی بحث مباحثوں سے گریزاں زندگی بھر وہ ایک قصبے میں پڑے رہے اور جوان سے بن پڑا، لکھتے رہے۔ بقول منظر علی سید "لکھنا پڑھنا" مجید امجد کے لیے زندگی اور موت کا مسئلہ تھا" وہ جب تک زندہ رہے، آزادہ روی سے موضوع اور اسلوب کے تجربے کرتے رہے۔ ان کے

یہاں جو تازگی اور تاثیر ہے، ابھی اُسے پوری طرح پرکھا نہیں گیا۔ ہمارے مرکزی تاریخی حوالے سے متعلق ان کے یہاں نظموں میں بھرپور اظہار خیال ملتا ہے۔ بلاشبہ ان نظموں میں عقیدے کی کیفیت ہے، لیکن لطف کی بات ہے کہ ان میں کسی طرح کا کوئی تحدد نہیں اور جن نظموں کو یہاں پیش کیا جا رہا ہے وہ ہر لحاظ سے مکمل نظمیں ہیں، معنی سے معمور اور شعریت سے تھرتھراتی ہوئی۔ پہلی نظم "حسین" صرف چار اشعار کی مختصر سی نظم ہے۔ دوسری نظم "چہرۂ مسعود" جو اسی موضوع پر ہے، ہیئتی، اظہاری، اور معنیاتی تینوں اعتبار سے ایک الگ ہی کیفیت رکھتی ہے۔ اس کا بنیادی ڈھانچا دعائیہ ہے، لیکن پوری فضا مابعد الطبیعاتی ہے۔ یہ غور طلب ہے کہ اس میں کسی کا نام نہیں آیا، لیکن اس میں حمد کی کیفیت بھی ہے، نعت کی بھی، منقبت کی بھی اور خون کے چھینٹوں والی چھینٹ کی میلی اور مٹیالی چادر بھی ہوئی ہے۔ ملاحظہ فرمائیں کہ موت کی میلی اور مٹیالی موج میں، رنگ لہو کے، نقش لہو کے، یا راکھ لہو کی ساکھ لہو کی کس کی طرف راجع ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ اس نظم میں دھرتی کا ایسا گہرا احساس ہے اور زمین سے چپک کے چلنے والے عام انسان، اور اس کے چاروں طرف پھیلی ہوئی بستیوں، قصبوں، کھیتوں کھلیانوں کی ایسی امیجری ہے جو اس نظم کو ایک عجیب وغریب انفرادیت عطا کرتی ہے۔ مجید امجد کی تیسری نظم حضرت زینب کے بارے میں ہے، عجیب اتفاق ہے کہ یہ بھی پہلی نظم کی طرح پابند ہے۔ پہلی نظم کے قوافی شام، خیام، امام تھے، جب کہ اس نظم میں ردیف وقافیہ بیکسوں کے خیام، غموں کے خیام، ڈرے ہوؤں کے خیام ہیں۔ مجید امجد کی ایک اور عمدہ نظم "بستے رہے سب تیرے بھرے کوفے" ہے۔ "چہرۂ مسعود" کی طرح یہ بھی آزاد نظم ہے۔ اس میں بھی ایک دھیمی دھیمی آنچ اور گداز کی کیفیت ہے۔ لگتا ہے مجید امجد کے شعری وجدان کو دھیمی اور لبسیط المناک کیفیت سے خاص مناسبت تھی۔ آخری دونوں نظموں میں ایک دبی دبی ٹیس اور بجھے ہوتے درد کی فضا ہے۔ لگتا ہے جس طرح اقبال نے کردارِ حسین کی عظمت کی شعری بازیافت کی، اور اردو شاعری میں اس حوالے سے تخلیقی اظہار کی ایک نئی راہ کھول دی، تقریباً اسی طرح ایک نسل بعد مجید امجد

کی نظموں سے اسی رجحان کے تحت ایک نئی ذیلی تخلیقی کیفیت کا اضافہ ہوا' المناکی اور دردانگیزی کی دعائیہ کیفیت کا۔ یعنی حضرت زینب اور اہلِ بیت نے کس طرح خون کے دریا کو پار کیا اور صبر وشکر سے دکھوں کو جھیلا۔ "بستے رہے سب تیرے ابھرے کوفے" کا بنیادی احساس یہی ہے، یعنی قید و بند میں ماہِ عرب کی بیٹی منزلوں منزلوں رروئی، اور ظلموں کے درباروں میں آہن پوش ضمیروں کے ویدے بے نم رہے۔ مجید امجد کا پیرایۂ بیان حد درجہ غیر رسمی اور تازہ ہے۔ وہ کرداروں کے ذکر کے بجائے کیفیتوں کو کردار عطا کرتے ہیں۔ ان کی کامیابی کا راز ان کے احساس اور اظہار کے اسی اچھوتے پن میں ہے کہ دھیما دھیما درد ان کے شعری وجود کا حصہ بن جاتا ہے اور ساری دھرتی اور ساری بستیاں، دکھ کی دھند میں لپٹی ہوئی دھندلی دھندلی دکھائی دیتی ہیں:

وہ شامِ صبحِ دو عالم تھی جب بہ سرحدِ شام
رُکا تھا آکے ترا قافلہ، ترے خیّام
متاعِ کون و مکاں تجھ شہید کا سجدہ
زمینِ کرب و بلا کے نمازیوں کے امام
یہ نکتہ تو نے بتایا جہان والوں کو
کہ ہے فرات کے ساحل سے سلسبیل اک گام
سوارِ مرکبِ دوشِ رسولؐ، پورِ بتولؑ
چراغِ محفلِ ایماں ترا مقدس نام

بچہرۂ مسعود

مالک تیری اس دنیا میں، آج ہماری زندگیوں کو کیسے کیسے دُکھوں

کا مان ملا ہے؛

ایسے دُکھ جو ٹیسیں بھی ہیں، دہر بھی ہیں اور ڈھارس بھی ہیں
مالک! آج اس دیس میں اس بستی میں، کوئی اگر دیکھے تو ہر سو
بھری بہاروں، فصلوں، کھلیانوں پر پھیلی دھوپ کی تہ کے تلے، اک
خون کے چھینٹوں والی چھینٹ کی میلی اور مٹیالی چادر بچھی ہوئی ہے
موت کی میلی اور مٹیالی موج میں، رنگ لہو کے، نقش لہو کے؛
ایک ایک چمکتی سطح کے نیچے، راکھ لہو کی، ساکھ لہو کی،

کوئی اگر دیکھے تو آج اس دیس میں — بانس کی باڑ میں، دھان کے کھیت میں،
دھندلی ریت میں

جگہ جگہ پر بکھری ہوئی نورانی قبریں
آنگن آنگن روشن قدریں
سائیں — جن کے لال مقدس مٹی
بہنیں — جن کے ویر منور یادیں
بالک — جن کی مایا، بے سدھ آنسو
مرنے والے کیسے لوگ تھے، اُن کا سوگ بھی اک سنجوگ ہے، اُن کا دُکھ
بھی ایک عبادت
کیسے لوگ تھے، موت کی لہر پر، آگ کی پینگ میں جھولے، تجھ کو نہ بھولے،
ہم کو نہ بھولے!
روحوں کی دیواروں میں ایک ہی چہرہ، قبروں کی الواح میں ایک ہی چہرہ
مالک! ہمیں بھی اس چہرے کے سارے کرب عطا کر
مالک! اس چہرے کا سچا سورج، سدا ہماری زندگیوں میں ڈوب کے ابھرے!

حضرتِ زینبؑ

وہ قتل گاہ، وہ لاشے، وہ بےکسوں کے خیام
وہ شب، وہ سینۂ کونین میں غموں کے خیام
وہ رات، جب تری آنکھوں کے سامنے لرزے
مَرے ہوؤں کی صفوں میں، ڈرے ہوؤں کے خیام
یہ کون جان سکے، تیرے دل پہ کیا گزری
لُٹے جب آگ کی آندھی میں، غمزدوں کے خیام
ستم کی رات کی، کالی قنات کے نیچے
بڑے ہی خیمۂ دل میں تھے عشرتوں کے خیام
تری ہی برقِ صدا کی کڑک سے کانپ گئے
بزیرِ چترِ مُطلّا شہنشہوں کے خیام
جہاں پہ سایہ کُناں ہے ترے شَرَف کی رِدا
اُکھڑ چکے ہیں ترے خیمہ آنگنوں کے خیام

بَستے رہے . . .

بستے رہے سب تیرے بصرے، کوفے
اور نیزے پر، بازاروں بازاروں گزرا
سر . . . سَرور کا

قیدمیں، منزلوں منزلوں روئی

بیٹی ماہِ عرب کی
اوران شاموں کے نخلستانوں میں گھر گھر روشن رہے الاؤ!
پھیلتے پہنچے، تیری رضا کے ریاضوں تک، خونِ شُہدا کے
اور تیری دنیا کے دشتوں میں بے داغ پھریں زرکار عبائیں!

سلسلے، لہو بھرے طشتوں میں رکھے مقتول گلابوں کے
چہرے نوشوں پر!
اور ظلموں کے درباروں میں، آہن پوش ضمیروں کے دیدے بے نم تھے!
مالک، تو ہی اپنے ان شفتی جہانوں کے غوغا میں
ہمیں عطا کر ـــــ
زیرِ لب ترتیلیں، اُن ناموں کی، جن پر تیرے لبوں کی مہریں ہیں۔

منیر نیازی ہمارے عہد کی ایک اہم اور منفرد آواز ہیں۔ ان کے شعری تجربے میں حیرت و استعجاب کی کیفیت کو بڑا دخل ہے۔ عام مناظر ان کے یہاں عام مناظر نہیں رہتے۔ ان کا شعری وجدان ہر چیز کو ایک طلسماتی رنگ میں دیکھتا ہے، اور گاؤں قصبات، گلی کوچے، در و دیوار، عمارتیں، چھتیں، سب ایک ایسے کراں سے کراں تک پھیلے ہوئے کلّی وجود کا حصہ معلوم ہوتے ہیں جو ایک پُراسرار کیفیت میں ڈوبا ہوا ہے۔ منیر نیازی کے شعری وجدان کے اس پس منظر میں دیکھیے تو معلوم ہوگا کہ ہمارے موضوع کا مرکزی استعارہ ان کے یہاں ایک نئی تخلیقی کیفیت اور تازگی کے ساتھ اجاگر ہوتا ہے:

دشمنوں کے درمیان شام
پھیلتی ہے شام دیکھو ڈوبتا ہے دن عجب
آسماں پر رنگ دیکھو ہوگیا کیسا غضب

کھیت ہیں اور اُن میں اک روپوش سے دشمن کا شک
سرسراہٹ سانپ کی گندم کی وحشی گر مہک
اک طرف دیوار و در اور جلتی بجھتی بتیاں
اک طرف سر پر کھڑا یہ موت جیسا آسماں

ایک بہادر کی موت

زخمی دشمن حیرت میں ہے
ایسا بھی ہو سکتا تھا
اس کو شاید خبر نہیں تھی
اب وہ گہری حیرت میں ہے

آسماں پر رُت ہے اس کا اور صدائیں یاروں کی
آس پاس شکلیں ہیں اُس کے لہولہان سواروں کی
دل میں اس کے خلش ہے کوئی، شاید گئے بہاروں کی
کھیل ذرا ہونی کے دیکھو اور جفا غداروں کی

فتح کے بدلے موت ملی اُسے گھر سے دور دیاروں کی

منیر نیازی نے اپنے مجموعے "دشمنوں کے درمیان شام" کا انتساب ہی "امام حسین علیہ السلام" کے نام کیا ہے۔ "ماہِ منیر" میں بھی ایک نظم "شہیدِ کربلا کی یاد میں"[۵] ہے۔

---

۵ یہ نظم صرف ایک شعر کی ہے :

خوابِ جمالِ عشق کی تعبیر ہے حسینؑ
شامِ ملالِ عشق کی تصویر ہے حسینؑ

اسی طرح "ساعتِ سیار" میں "سلامِ حسین" شامل ہے۔ نظم "ابھیان" سے یہ شعر دیکھیے:

میری طرح کوئی اپنے لہو سے ہولی کھیل کے دیکھے
کالے کٹھن پہاڑ دکھوں کے سر پر جھیل کے دیکھے

ایک اور غزل کے دو شعر ہیں:

دل خوف میں ہے عالمِ فانی کو دیکھ کر
آتی ہے یاد موت کی پانی کو دیکھ کر

ہے بابِ شہرِ مردہ گزرگاہِ بادِ شام
میں چپ ہوں اس جگہ کی گرانی کو دیکھ کر

آفت زدہ شہروں کی دہشت اور آسیبی کیفیت منیر نیازی کے سحر کار شعری وجدان سے گہری مناسبت رکھتی ہے۔ انھوں نے جس طرح اپنی مشہور حمد کے اشعار میں شامِ شہرِ ہول میں شمعوں کے جلنے اور معیبت زدہ نگروں میں حوصلوں کے طلب کرنے کا منظر پیش کیا ہے، وہ ان کی شعری شخصیت کا بنیادی حصہ ہے۔ اس کا جو تحت الشعوری رشتہ ثقافتی روایت کے اجتماعی لاشعور سے ہو سکتا ہے، اور اس کے بارے میں جو کچھ انتظار حسین نے لکھا ہے، وہ پڑھنے سے تعلق رکھتا ہے۔ "دشمنوں کے درمیان شام کی نظمیں اور غزلیں پڑھتے پڑھتے کبھی ان آفت زدہ شہروں کی طرف دھیان جاتا ہے، جہاں کوئی خطر پسند شہزادہ رنجِ سفر کھینچتا جا نکلتا تھا اور خلقت کو خوف کے عالم میں دیکھ کر حیران ہوتا تھا۔ کبھی عذاب کی زد میں آئی ہوئی ان بستیوں کا خیال آتا ہے، جن کا ذکر قرآن میں آیا ہے، کبھی حضرت امام حسین کے وقت کا کوفہ نظروں میں گھومنے لگتا ہے۔ اس کے باوجود منیر نیازی، عہد کی شاعری کرنے والوں سے زیادہ عہد کا شاعر نظر آتا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ اس نے اپنے عہد کے اندر رہ کر ایک آفت زدہ شہر دریافت کیا ہے۔ منیر نیازی کا عہد منیر نیازی کا کوفہ ہے۔ پھر ہر پھر کر شہر کا ذکر بھی ایک معنی رکھتا ہے۔ اس سے شاعر کا اپنے ارد گرد کے ساتھ گہرے رشتے کا پتہ چلتا ہے۔"

اس بیان کی روشنی میں ذیل کی غزلوں اور نظموں کو دیکھیے تو ان میں اور بھی

معنویت نظر آئے گی۔ منیر نیازی کے یہاں اس نوع کی کیفیات حیرت انگیز طور پر کربلا کے تاریخی سانحے سے جڑی ہوئی ہیں :

سُن بستیوں کا حال جو حد سے گزر گئیں
اُن اُمتوں کا ذکر جو رستوں میں مر گئیں
کر یاد اُن دنوں کو کہ آباد تھیں یہاں
گلیاں جو خاک و خون کی دہشت سے بھر گئیں
صَرصَر کی زد میں آئے ہوئے بام و در کو دیکھ
کیسی ہوائیں کیسا نگر سرد کر گئیں
کیا باب تھے یہاں جو صدا سے نہیں کھلے
کیسی دُعائیں تھیں جو یہاں بے اثر گئیں

بس ایک ماہِ جنوں خیز کی ضیا کے سوا
نگر میں کچھ نہیں باقی رہا ہوا کے سوا
ہے ایک اور بھی صورت کہیں مری ہی طرح
اک اور شہر بھی ہے قسریہ صدا کے سوا
زوالِ عصر ہے کوفے میں اور گداگر ہیں
کھلا نہیں کوئی در بابِ التجا کے سوا
مکان، دَر، لبِ گویا، حدِ سپہر و زمیں
دکھائی دیتا ہے سب کچھ یہاں خدا کے سوا

ایک دوزخی شہر پر بادلوں کے لیے دُعا

گرم رنگ پھولوں کا
گرم تھی مہک اُن کی
گرم خون آنکھوں میں
تیز تھی چمک اُن کی

سوچتا میں کیا اُس کو
اُس حسیں کی باتوں کو
دیکھتا میں کیا اس کے
خاک رنگ ہاتھوں کو

خوف تھا تمازت میں
عیشِ شب کی شدّت کا
دَر کھلا تھا دوزخ کا
لمسِ لب کی حدت کا

میں جواب کیا دیتا
اُس کی اُن اداؤں کا
ایک شہرِ مردہ میں
دُور کی نداؤں کا

سحرِ زرد باطن میں
پانچ بند اسموں میں
بن گیا تھا جسموں میں
زہر پانچ قسموں کا

شہرت بخاری کے ذکر سے پہلے مصطفیٰ زیدی کا تذکرہ ضروری معلوم ہوتا ہے۔ ان کا ایک نامکمل مرثیہ "کربلائے کربلا" بہت مشہور ہے۔ ان کے بھائی ارتضیٰ زیدی کے بیان کے مطابق انھوں نے اس کے ۱۵۰ سے زائد بند لکھ لیے تھے، لیکن ان کی بے وقت موت کے بعد وہ دستیاب نہ ہو سکے۔ صرف ۴۹ بند ایک ڈائری میں ملے جس کے چند اقتباسات آخری مجموعۂ کلام کوہِ ندا میں شامل ہیں۔ ۴۹ بند کا یہ نامکمل مرثیہ ارتضیٰ زیدی نے "نوائے وقت" لاہور میں شائع کرا دیا ہے۔ رثائی ادب کا ذکر یہاں خارج از بحث ہے۔ راقم الحروف نے مصطفیٰ زیدی کے چھٹوں مجموعوں، موج مری صدف صدف، گریباں، قبائے ساز، روشنی، شہرِ آذر اور کوہِ ندا کو کھنگالا کیونکہ اُن کی افتادِ ذہنی کے پیشِ نظر گمان تھا کہ زیرِ بحث رجحان کی کچھ کڑیاں ان کے یہاں ضرور ملیں گی۔ اس میں شک نہیں کہ مصطفیٰ زیدی کا شعری وجدان شدید طور پر المیہ ہے، اور وہ تاریخی روایت سے فیضان بھی حاصل کرتے ہیں، لیکن ان کے یہاں تخلیقی ارتکاز کی کمی ہے۔ وہ باصلاحیت شاعر تھے لیکن پرگوئی اور مشاقی، نیز جوشؔ ملیح آبادی کے حد سے بڑھے ہوئے اثر نے انھیں نقصان پہنچایا۔ اُن کے یہاں زورِ بیان، سلاست اور رَوانی تو ہے لیکن تہہ داری نہیں، اس لیے معنیاتی ابعاد پیدا نہیں ہو سکے۔ کہیں کہیں کچھ کچھ کیفیت ملتی ہے، لیکن شدت کی کمی ہے۔ ذیل میں نظموں سے کچھ اقتباس درج ہیں:

زمیں کے کرب میں شامل ہوا ہوں، راہ رو
فقیرِ راہ کی سوغات لے کے آیا ہوں!

نظر میں عصرِ جواں کی بغاوتوں کا غرور
جگر میں سوزِ روایات لے کے آیا ہوں
بہت سے آئے ہیں تیری گلی میں، لیکن میں
سوالِ عزّتِ سادات لے کے آیا ہوں

(تہدیہ)

دیکھنا اہلِ جنوں ساعتِ جہد آپہنچی
اب کے توہینِ لبِ دار نہ ہونے پائے
دشت میں خونِ حسینؑ ابنِ علی بہہ جائے
بیعتِ حاکمِ کفّار نہ ہونے پائے
یہ نئی نسل اس انداز سے نکلے سرِ رزم
کہ مورّخ سے گنہگار نہ ہونے پائے

(دیکھنا اہلِ جنوں)

دِلوں کے غسلِ طہارت کے واسطے جاکر
کہیں سے خونِ شہیدانِ نینوا لاؤ

(سایہ)

اصولوں کی مظلومیت کون دیکھے، کسے اس کی جرأت کہ اس کربلا میں
اماموں کا خوں دربدر بہہ چکا ہے، رسولوں کے نقشِ قدم بک چکے ہیں

(بازار)

میرے سینے کی روشنائی سے
سُرخ ہے لوحِ دشت و دریا تک
اَن گنت آہنی فصیلیں ہیں
مارشل لا سے مارشل لا تک

(قطعہ)

لُٹ گئی دولتِ ایمان و متاعِ عرفاں!
کیسہ و منبر و محراب و کلیسا مَدَدے
آج اولاد پہ ہے قحط ضمیر و جرأت
خونِ اجداد رسد! عزتِ آبا مَدَدے
پیاس ایسی کہ زباں مُنہ سے نکل آئی ہے
کوئی قلزم، کوئی دریا، کوئی قطرہ مَدَدے
حلقِ اصغر کی طرف ایک کماں اور کھنچی
اے ہواؤں کے رُخ، اے گردشِ صحرا مَدَدے
ایک رسن اور، بڑھی سوئے سکینہ ہشیار
اک صلیب اور ہوئی دَرپے عیسیٰ مَدَدے
کس طرف سجدہ کروں کس سے دعائیں مانگوں
اے مِرے کشش جہت قبلہ و کعبہ مَدَدے

(کوئی قلزم کوئی دریا کوئی قطرہ مَدَدے)

نامِ حُسینیت پہ سر کربلائے عصر
کس کا علم ہے، کس کے علمدار دیکھنا
مجھ پر چلی ہے عین بہ ہنگامۂ سجود
اک زہر میں بُجھی ہوئی تلوار دیکھنا
ہر کوہ کن نے مصلحتِ شب شعار کی
نرغے میں ہے صداقتِ اقدار دیکھنا

(بنام ادارہ لیل و نہار)

کربلا، میں تو گنہگار ہُوں لیکن وہ لوگ
جن کو حاصل ہے سعادت تری فرزندی کی

جسم سے، رُوح سے، احساس سے عاری کیوں ہیں
اِن کی مسمار جبیں، ان کے شکستہ تیور
گردشِ حسنِ شب و روز پہ بھاری کیوں ہیں
تیری قبروں کے مجاور، ترے منبر کے خطیب
فلس و دینار و توجہ کے بھکاری کیوں ہیں!

غیر تو رمزِ غم کون و مکاں تک پہنچے
کربلا تیرے یہ غمخوار کہاں تک پہنچے

دل کو تہذیبِ تمنا میں خدا ملتا ہے
جنبشِ یک لبِ عیسیٰ میں خدا ملتا ہے
شورِ ناقوس و نظارا میں خدا ملتا ہے
سنگِ محرابِ کلیسا میں خدا ملتا ہے
تیرے دیوانوں کو اے شاہدِ دریائے فرات
اپنی بے مائگیِ ذہن میں کیا ملتا ہے

(کربلا)

جعفر طاہر کی منظوم تمثیل ہفت کشور میں ایک پورا کینٹو "عراق" پر ہے۔ اس میں کوفہ میں ابنِ زیاد کی آمد کا نقشہ کھینچا ہے، پھر قافلۂ سادات کے بازارِ کوفہ سے گزرنے کی منظر کشی کی ہے، ساتھ ہی حضرتِ زینب کے خطبات کے ٹکڑے نظم کیے ہیں۔ یہ سارا حصہ نہایت درد انگیز ہے، لیکن جبر و استبداد کی عہدِ حاضر کے سوالات سے تطبیق نہیں کی گئی۔ ایک مقام پر جہاں نینوا کی نکہت فروش اور گل خیز بستیوں کا ذکر کیا ہے اور اس کے بعد شہرِ کوفہ کی تصویر ابھاری ہے، وہاں نواب اشک مرحوم کے یہ تین شعر مقتبس کیے ہیں جن میں غضب کی ایمائیت ہے :

حسرتیں اور تباہی میری
ہائے ناکردہ گناہی میری
خیر سے آج ارادے کیا ہیں
خیر کیوں آپ نے چاہی میری
مدعی تم ہو تو انصاف کرو
کون دیتا ہے گواہی میری

اس کے فوراً بعد جعفر طاہر کے یہ اشعار غور طلب ہیں:

دعوتِ حق سے نہ بڑھ کر تھی وہاں کوئی خطا
آپ کیا پوچھتے ہیں سلسلۂ جرم وسزا
دیکھیے معرکہ سامانیٔ نمرود وخلیل
یہ چتا شعلوں کی، فطرت کی یہ لالہ کاری
اک پیمبر کے مقابل میں خدائی ساری
کرب تخلیق نئی رت کی تڑپ پھول ہی پھول
اور نمرود کھڑا سوچ رہا ہو جیسے
جانے اب رنگِ جہانِ گزراں کیا ہوگا
قسمتِ کج کلہاں تاجوراں کیا ہوگا

شہرت بخاری اول وآخر ایک غزل گو ہیں۔ وہ اس روایت سے تعلق رکھتے ہیں جہاں برہنہ حرف نہ گفتن کمال گویائی سمجھا جاتا ہے۔ اُن کے لہجے میں بڑا رچاؤ اور شائستگی ہے۔ وہ نہ طوفان اٹھاتے ہیں نہ کھُل کھیلتے ہیں، بلکہ نہایت متانت اور وقار سے تھمے ہوئے لہجے میں دل کی بات کہتے ہیں۔ اُن کی آواز ایک چوٹ کھائے ہوئے دردمند دل کی آواز ہے جس

میں سماجی، سیاسی احساس تو ہے ہی، کہیں کہیں صدیوں کی تاریخ کی گونج بھی شامل ہو گئی ہے۔ ان کی مشہور غزل ہے :

کوئی یوسف نہیں اس شہر میں تعبیر جو دے
خواب آتے ہیں زلیخا کو مسلسل کیا کیا

اسی غزل کا ایک نہایت اہم شعر ہے :

جز حسینؑ ابن علی مرد نہ نکلا کوئی
جمع ہوتی رہی دنیا سرِ مقتل کیا کیا

دیوارِ گریہ میں خواجہ معین الدین اجمیری چشتیؒ کی شہرۂ آفاق رباعی کے مصرعے "حقا کہ بنائے لاالہٰ است حسین" کو عنوان کر کے ایک نظم بھی لکھی گئی ہے جو بطور سلام درج ہے، لیکن شہرت بخاری کی اہمیت ان کی غزل کے ایسے اشعار سے ہے :

آباد بھی اک کرب و بلا ہو کے رہے گی   یہ رسم بہر حال ادا ہو کے رہے گی

اس صحرائے کرب و بلا میں عمر بسر کی ساری
پانی کی اب چاہ نہیں ہے زہر پلائے کوئی

اس شعر کی ایمائیت توجہ طلب ہے :

آتا ہو سلیقہ جو کسی کو طلبی کا   کافر ہے جو سَر دینے سے انکار کرے ہے

پھر وہی دشت، وہی دھوپ، وہی لو ہو گی
یہ گھٹا پہلے بھی چھائی تھی کسے یاد نہیں
ایسی آندھی ہیں کہ سورج کا دیا گل کر دے
تم نے اک شمع جلائی تھی کسے یاد نہیں

شہرت بخاری کے المناک احساس میں کوفہ کے تصور کو مرکزیت حاصل ہے :

لاہور کہ اہلِ دل کی جاں تھا   کوفے کی مثال ہو گیا ہے

؎ شاہ است حسین و بادشاہ است حسین   دین است حسین و دیں پناہ است حسین
سر داد و نداد دست در دستِ یزید   حقا کہ بنائے لاالہٰ است حسین

تیار رکھو چراغ اپنے　　سورج کو زوال ہوگیا ہے

آلِ نبی پر تنگ ہے اب تک ہر کوفے کی بستی
پائے امیرِ شام پہ سجدہ عین عبادت ٹھہری

پھر کوئی حسین آئے گا اس دشتِ ستم میں
پرچم کسی زینب کی ردا ہو کے رہے گی
جی مارنا پروانوں کا ایمان بنے گا
روشن یہاں پھر شمعِ وفا ہو کے رہے گی

وہ جو مغضوب تھے اب درخورِ الطاف ہوئے
کون سے گوشے سے تابوتِ سکینہ نکلا
سنّتِ آلِ نبی کون کرے گا پوری
آج جس شہر کو دیکھا وہی کوفہ نکلا

آلِ علی کا جیسے لہو سرد ہوگیا　　بستی ہر ایک کوفہ و بغداد ہوگئی

میں عمداً یہاں موجودہ عہد کی شاعری کا ذکر کرتے ہوئے جدید شاعروں اور ترقی پسند شاعروں کا ذکر الگ الگ نہیں کر رہا ہوں۔ کیونکہ حق یہ ہے کہ فارمولہ زدہ سکہ بند تصوّرات کی صحافیانہ شاعری سے گریز کرنے والا ہر شاعر جو ذہن وشعور کی آزادی میں یقین رکھتا ہے یا تجربے کے کھرے پن پر زور دیتا ہے یا انسانیت اور اس کے مقدر سے وابستگی محسوس کرتا ہے اور رسمی اظہار سے گریز کرتے ہوئے نئے تجربوں کی اہمیت کو مانتا ہے یا احساس واظہار کی تازگی کو مقدم سمجھتا ہے، خواہ وہ دائیں بازو کا ہو یا بائیں بازو کا، وہ جدید ہی کہلائے گا۔ اس حقیقت کا اظہار اس لیے بھی ضروری ہے کہ میں نے اس شق میں محض ضرورتاً نہیں، بلکہ معناً مجید امجد، منیر نیازی اور شہرت بخاری کو

یا احمد فراز، کشور ناہید، افتخار عارف اور پروین شاکر کو یکجا کر دیا ہے۔ ان سب کے یہاں زیرِ بحث رجحان کی واضح نشاندہی ہی اس امر کا کھلا ہوا ثبوت ہے کہ بعض معنیاتی چشمہ ہائے فیض تو یقیناً ایسے ہیں جو مشترک ہیں، اور جن سے ہمارے عہد کے ذہین اور حسّاس فن کار اپنی اپنی انفرادیت کے مطابق فیض یاب ہونے کی کوشش کرتے ہیں۔ غور فرمایئے کہ احمد فراز کی غزل کے مندرجہ ذیل اشعار میں جس "شہرِ ناپرساں" کی تصویر کشی ہے، حقیقی طور پر وہ کوئی شہر سہی، ایمائی طور پر وہ اُسی تاریخی حوالے کی یاد دلاتا ہے، جو یہاں زیرِ بحث ہے:

چاند رکتا ہے نہ آتی ہے صبا زنداں کے پاس
کون لے جائے مرے نامے مرے جاناں کے پاس
چند یادیں نوحہ گر ہیں خیمۂ دل کے قریب
چند تصویریں جھلکتی ہیں صفِ مژگاں کے پاس
شہر والے سب امیرِ شہر کی مجلس میں ہیں
کون آئے گا غریبِ شہرِ ناپرساں کے پاس

ہر کوئی طرۂ پیچاک پہن کر نکلا
ایک میں پیرہنِ خاک پہن کر نکلا

اور پھر سب نے یہ دیکھا کہ اسی مقتل سے
میرا قاتل مری پوشاک پہن کر نکلا

ایک بندہ تھا کہ اوڑھے تھا خدائی ساری
اک ستارہ تھا کہ افلاک پہن کر نکلا

احمد فراز کی غزلوں سے چند اور اشعار ملاحظہ ہوں :

نبھائی وضعِ بسمل انتہا تک
نہ مانگا قاتلوں سے خوں بہا تک
نہ جانے کیا ہوا زندانیوں کو
کہ بے آواز ہے زنجیرِ پا تک
اڑا کر لے گئیں اُن موسموں میں
ہوائیں بے نواؤں کی ردا تک

اس دریا سے آگے ایک سمندر بھی ہے
اور وہ بے ساحل ہے یہ بھی دھیان میں رکھنا!

احمد فراز نے پچھلے چند برسوں میں رومانی اور غنائی شاعری کی سطح سے اٹھ کر جو احتجاجی شاعری کی ہے، اس ضمن میں ان کا تازہ مجموعہ بے آواز گلی کوچوں میں قابلِ ذکر ہے۔ ایک نئی نظم "سلام اُس پر" رسمی سلام نہیں ہے۔ آزاد نظم کے پیرایے میں اس میں استعاراتی کیفیت بھی ہے، اس لیے اس رجحان کے تحت درج کی جاتی ہے :

اے مرے سر بریدہ، بدن دریدہ
سدا ترا نام برگزیدہ
میں کربلا کے لہو لہو دشت میں تجھے
دشمنوں کے نرغے میں تیغ در دست دیکھتا ہوں
میں دیکھتا ہوں

کہ تیرے سارے رفیق، سب ہمنوا، سبھی جانفروش
اپنے سروں کی فصلیں کٹا چکے ہیں
گلاب سے جسم اپنے خوں میں نہا چکے ہیں
ہوائے جانکاہ کے بگولے
چراغ سے تابناک چہرے بجھا چکے ہیں
مسافرانِ رہِ وفا لٹ لٹا چکے ہیں
اور اب فقط تو
زمین کے اس شفق کدے میں
ستارۂ صبح کی طرح
روشنی کا پرچم لیے کھڑا ہے
یہ ایک منظر نہیں ہے
اک داستان کا حصہ نہیں ہے
اک واقعہ نہیں ہے
یہیں سے تاریخ اپنے تازہ سفر کا آغاز کر رہی ہے
یہیں سے انسانیت
نئی رفعتوں کو پرواز کر رہی ہے
میں آج اسی کربلا میں بے آبرو، نگوں سر، شکست خوردہ خجل کھڑا ہوں
جہاں سے میرا عظیم ہادی
حسینؓ کل سرخرو گیا ہے
میں جاں بچا کر، فنا کے دلدل میں جاں بلب ہوں
وہ جاں لٹا کر
منارۂ عرش چھو گیا ہے۔

وزیر آغا دوسرے شعرا سے اس اعتبار سے مختلف ہیں کہ ان کا مسئلہ اتنا سماجی سیاسی نہیں جتنا مابعد الطبیعاتی ہے۔ ان کی معنیاتی جہت انسانی آفاقی ہے، اور ان کی شاعری کی نمایاں کیفیات وجودی ہیں۔ وہ اس درد و کرب کو ابھارتے اور اُن سوالات کو اُٹھاتے ہیں جو لازمۂ وجود ہیں، اور نوعیت کے اعتبار سے ازلی و ابدی ہیں۔ ان کی شاعری کا پیرایہ علامتی ہے۔ ایسی شاعری میں معنیات کے روشن خطے کم اور دھندلے خطے زیادہ حاوی رہتے ہیں جن میں کسی ایک معنی کی قطعی طور پر نشان دہی ناممکن نہیں تو مشکل ضرور ہوتی ہے۔ نیز کسی طرح کی معنیاتی حد بندی اس نوع کی شعری جمالیات کے منافی بھی ہے۔ بنیادی حوالہ یا اس کا کوئی رُخ یا پہلو طرح طرح کی علامتی کیفیتوں سے گزرتا ہے اور معنیات کی انجانی پرتوں کی خبر لاتا ہے۔ نشان دہی کے لیے قرینہ شرط ہے۔ اکثر و بیشتر یہ قرینہ پیکروں کے ذریعے ہاتھ آتا ہے جیسا کہ ذیل کی نظم "فشار" سے ظاہر ہوگا۔ اس میں اصل کیفیت رات اور دن میں کشمکش کی ہے۔ یہاں رات اور دن کے عام سیاسی معنی کی تقلیب ہوئی ہے یعنی رات سیاہی و غلامی اور دن انقلاب و آزادی کا مظہر نہیں ہے، بلکہ رات سکون اور مسرت کا سرچشمہ ہے اور دن ہر شے کو سکون کے مرکز سے ہٹا کر بے قراری اور تھکا دینے والی یکسانیت کی بھٹی میں جھونک دینے کی خبر لاتا ہے۔ گویا یہ کشمکش مسرت اور محرومی، یافت و نایافت، آرزو و شکستِ آرزو و شکستِ خواب، یا کسی بھی آدرش اور اس کے رد کی کشمکش بھی ہو سکتی ہے۔ دن چڑھتے ہی "رات کی خوشبو" غائب ہو جاتی ہے۔ "سورج کی مقراض" رات کی کالی چادر کو "بے ڈھب ٹکڑوں" میں بانٹ دیتی ہے، اور وقت کی تیز ہوا "لانبے چابک" سے وجود کے "کٹے پھٹے حصوں کو ہر سو ہانکنے" لگ جاتی ہے۔ اس کے بعد نظم کا نقطۂ عروج ہے کہ اس کشمکش میں گرفتار "دل" کی کیا کیفیت ہے۔ یعنی دل ایک ننگی لاش کی صورت گھوڑوں کے "بے درد سموں" سے روندا جا رہا ہے۔ آخری بند میں اس درد کو جس امیجری کی مدد سے اُبھارا گیا ہے، اس سے نظم میں شدّت پیدا ہو گئی ہے اور پوری نظم ایک جمالیاتی تجربے میں ڈھل گئی ہے۔ ملاحظہ فرمائیے کہ آخری بند کی امیجری جو داخلی کیفیت کی شدّت کا احساس دلانے کے لیے لائی گئی ہے، زیرِ بحث تاریخی واقعے کے علامتی ابعاد سے کس طرح جُڑی ہوئی ہے:

رات سیہ چادر میں تن کے بھید چھپائے
اندھے غار سے باہر آکر
اپنا سب کچھ ہار گئی ہے

سورج کی مقراض بڑی پھرتی سے چلتی
کالی بوجھل چادر کو بے ڈھب ٹکڑوں میں بانٹ رہی ہے
تیز ہَوا لانبے چابک سے
کٹے پھٹے جسموں کو ہر سو ہانک رہی ہے

عجیب سماں ہے
کوئی بتاؤ کہاں گئی وہ رات کی خوشبو
صدیوں کی مدھم سی لَو جو تاروں سے چھَن کر آئی تھی
میرے دل میں کانپ رہی تھی

دل اک ننگی لاش کی صورت
چوراہے میں آن گرا ہے
سرپٹ دوڑتے گھوڑوں کے بے درد سُموں سے
لاکھوں پرزوں میں کٹ کٹ کر
بکھر گیا ہے

——— فشار

وزیر آغا کی ایک اور نظم ہے "اشومیدھ یگیہ" اس میں بنیادی پیکر گھوڑے کا ہے۔ "گوری چِٹی یال۔ دودھ ایسی پوشاک بدن کی" سے ذہن معاً ذوالجناح کی طرف رجوع ہوتا ہے۔ اسلامی روایت میں ذوالجناح کو ایک خاص تقدس حاصل ہے۔ کہا جاتا ہے کہ شہادت کے وقت امام حُسین

اسی گھوڑے پر سوار تھے۔ نظم میں شہ رگ میں تیروں کا اُترنا اور خوں کا فوّارہ چھوٹنا ایسے قرینے ہیں کہ ذہن میں صدیوں پہلے کا منظر ابھر آتا ہے۔ نیز مٹی کی مٹھی بھر کر اس کو مُنہ پر ملنے اور "صدیوں کے دُکھ" جھیلنے میں بھی اشارہ ایثار و سرفروشی کی اسی تاریخی روایت کی طرف ہے۔ بلاشبہ گھوڑا طاقت اور فتح مندی کا مظہر ہے۔ ہندوستانی روایت میں بھی یہی نکتہ ہے۔ اشومیدھ یگیہ کے موقع پر جو گھوڑا کھولا جاتا تھا، اس کو ٹوکنے کا مطلب مبارز طلبی تھا۔ گویا گھوڑا حق و نصرت و فتح مندی کا نشان ہے اور اس کو للکارنے والے باطل و شر و خُبث کے پیروکار ہیں۔ چونکہ سچائی کی خاطر موت زندگی کا سب سے بڑا داؤں ہے، اس لیے تیر کھانے اور خون کا فوّارہ پھُوٹنے سے جو قوت پیدا ہوتی ہے، وہ کارزارِ حیات میں انسانیت کے تحفظ کی سب سے بڑی ضمانت ہے:

گوری چِٹی یال ——— گھنی سی
دودھ ایسی پوشاک بدن کی
لانبے نازک ماتھے پر مہندی کا گھاؤ
اُڑتی گرتی خاک سُموں کی
مُٹھی بھر کر، منہ پر مل کر، دل کی پیاس بجھاؤ
صدیوں کے دکھ جھیلتے جاؤ . . .

اور پھر وہ دن بھی آئے گا
جب اک تیز، سنہرا نشتر
شہ رگ میں اس کی اترے گا
خون کا فوّارہ پھوٹے گا
اور وہ قوت
رِنگتی اور پھنکارتی قوت
موج میں آ کر ناچ اُٹھے گی

خوشی سے پاگل ہوجائے گی
——— اشومیدھ یگیہ

وزیر آغا کی شاعری میں ہمارا بنیادی تاریخی حوالہ علامتی طور پر کئی جگہ ملتا ہے۔ مزید صرف دو چھوٹی چھوٹی نظموں کی طرف اشارہ کرنا مناسب ہوگا۔ "ہوا کہتی رہی آؤ" کا کردار آج کا وہ انسان ہے جو زندگی کے دشت میں پانی (عافیت / امن / سکوں / تحفظ) کی مشک دانتوں میں دبائے اسے بچانے کی فکر میں ہے۔ حضرت عباس کے اس حوالے میں بچے کی آواز باطن کی تڑپ یا کسی ایسے نصب العین کی کشش بھی ہو سکتی ہے جس تک پہنچنے کے لیے وجود، دونوں ہاتھ کٹ جانے یعنی اختیار سلب ہو جانے کے باوجود پوری طاقت سے سعی و جستجو میں منہمک ہے۔ سورج یعنی روح کو جھلسا دینے والے ظلم یا وقت کی ناگزیریت کے رتھ سے آتشیں تیروں کی بوچھاڑ جاری ہے، اور وجودِ انسانی جو "اپنے ہاتھ کی ابھری ہوئی رگوں میں قید" ہے، ایک "جرعۂ آبِ صفا" کے لیے تڑپ رہا ہے۔ یہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے کہ علامتی ابہام کی بنا پر ایسی نظموں کی حتمی معنیاتی توجیہہ شعری جمالیات کے اصولوں کے خلاف ہے۔ وزیر آغا کی شاعری میں معنیاتی افق خاصا کشادہ رہتا ہے۔ مثلاً کوئی چاہے تو اس نظم کو تخلیقی عمل سے بھی متعلق کر سکتا ہے، یعنی بچے کا اضطرابِ تخلیق کا بلاوا بھی ہو سکتا ہے جس کی سیرابی کے لیے فنکار اپنی جان کی بازی لگانے سے بھی گریز نہیں کرتا۔ ہوا کا بلانا اور اس کا نہ جا سکنا بے اختیاری کا استعارہ بھی ہو سکتا ہے۔ یعنی صورتِ حال بہر نوع ناگزیر ہے۔ دوسری نظم "سمندر اگر میرے اندر گرے" میں اس ازلی اور ابدی تشنگی اور اندر کی دہکتی ہوئی آگ کا ذکر ہے جس میں انسانی وجود برابر سُلگ رہا ہے۔ دہکتی ہوئی ریت اور نیزوں سے چھلنی بدن کے ذکر بعد خیمے کا پیکر اس طرح ابھارا گیا ہے کہ ساری توجہ اس پر مرکوز ہو جاتی ہے / ازل اور ابد کے ستونوں پہ باریک سا ایک خیمہ تنا ہے / اس سے پہلے کی نظموں میں بھی "صدیوں کے دُکھ" کا ذکر تھا۔ وزیر آغا کے یہاں تاریخ اور قبلِ تاریخ یعنی پورا وقت ایک بہاؤ——— ایک تسلسل میں بندھ جاتا ہے اور ازل اور ابد کے ڈانڈے مل جاتے ہیں۔ یوں اس کا ایک سرا آج کی انسانی صورتِ حال سے آکر جُڑ جاتا ہے۔ زیرِ نظر نظم کا مرکزی پیکر "خیمہ" ہے، اور یہی اس نظم کا اختتامیہ بھی ہے جہاں وجودِ انسانی کو "ریشم کے صد چاک خیمے" سے

تعبیر کیا ہے جو وقت کے "بے کراں دشت میں بے سہارا" کھڑا ہے۔ایسی نظموں سے لطف اندوز ہونے کے لیے ان کا توجہ سے پڑھنا شرط ہے :

ہوا کہتی رہی آؤ
مگر میں خشک پھاگل اپنے دانتوں میں دبائے
پیاس کی برہم سپر سے لڑ رہا تھا، میں کہاں جاتا
مجھے سورج کے رستے سے آتشیں تیروں کا آنا
اور پھاگل سے ہنک کر آب کا گرنا
کسی بچے کا رونا اور پانی مانگنا بھولا نہیں تھا، میں کہاں جاتا
میں اپنے ہاتھ کی ابھری رگوں میں قید
اپنی آنکھ کی تپتی ہوئی خاکِ سیہ میں جذب تھا یکسر
مجھے اک جرعۂ آب صفا درکار تھا اور میرے بچے نے
صدا دی تھی مجھے آؤ، خدارا اب تو آجاؤ
کہ میرے ہونٹ اب پھٹ بھی چکے
آنکھوں کا امرت سوکھ کر بادل بنا، اڑ بھی گیا
—————— ھوا کہتی رھی آؤ

سمندر اگر میرے اندر گرے
تو پایاب لہروں میں ڈھل کر سلگنے لگے
پیاس کے بے نشاں دشت میں
وہیل مچھلی کی صورت تڑپنے لگے
ہارپونوں سے نیزوں سے چھلنی بدن پر
دہکتی ہوئی ریت کے تیز حرفے سہے

ازل اور ابد کے ستونوں پہ باریک سا ایک خیمہ تنا ہے

میرا جسم
ریشم کا صد چاک خیمہ
کسی بے کراں دشت میں بے سہارا کھڑا ہے

——— سمندر اگر میرے اندر گرے

کشور ناہید کے یہ دو شعر بھی توجہ طلب ہیں :

دشتِ بے محبت میں تشنہ لب یہ کہتے ہیں
سارے شہسواروں میں کون اب کے سر دے گا
بادِ بے جہت اب کے سائے گھر اجاڑے گی
کن کے سر قلم ہوں گے کون نقد سر دے گا

اب ہم اس شاعر کا ذکر کریں گے جس کے یہاں یہ رجحان ایسی محویت اور تخلیقی شان سے اظہار پذیر ہوا ہے کہ اس کے شعری شناخت نامے کا ناگزیر حصہ بن گیا ہے ہماری مراد افتخار عارف سے ہے۔ افتخار عارف کے بارے میں میں اپنے مضمون میں تفصیل سے لکھ چکا ہوں کہ واقعۂ کربلا اور اس کے تعلیقات کا نئے سماجی انسانی مفاہیم میں استعمال یوں تو اوروں کے یہاں بھی ملتا ہے لیکن افتخار عارف کے تخلیقی وجدان کو اس سے جو گہری مناسبت ہے، اس کی نئی شاعری میں کوئی دوسری مثال نہیں ملتی۔ افتخار عارف کے یہاں یہ بات اُن کے تخلیقی عمل کے بنیادی محرک کا درجہ رکھتی ہے کہ وہ لمحۂ موجود کی پیچیدہ سیاسی، سماجی، اخلاقی اور انسانی صورتِ حال کو ایک وسیع تاریخی تناظر میں دیکھتے ہیں۔ ان کے یہاں ایک ایسے مرکزی کردار کا تصور ملتا ہے، جو مسلسل ہجرت میں ہے، عذابوں میں گھرا ہوا ہے، دربدر خاک بسر مارا مارا پھر رہا ہے، اور کوئی دارالاماں اور جائے پناہ نہیں۔ ان کے یہاں بنیادی تاریخی حوالے سے جو پیکر ابھرتے ہیں، مثلاً پیاس، دشت، گھرانا، گھمسان کا رن، بستی، بیاباں، قافلہ، بے سروسامان، یہ سب ثقافتی روایت کے تاریخی نشانات بھی ہیں اور آج کے عذابوں میں گھری ہوئی زندگی کے کوائف و مظاہر بھی۔ ان کا شعری وجدان کچھ اس نوع کا ہے

کہ اُن کے اشعار صدیوں کے درد کا منظر نامہ بن جاتے ہیں اور ان میں وہ لطف و تاثیر بھی پیدا ہو جاتی ہے جسے خدا داد کہا گیا ہے :

وہی پیاس ہے وہی دشت ہے وہی گھرانا ہے
مشکیزے سے تیر کا رشتہ بہت پرانا ہے
صبح سویرے رَن پڑنا ہے اور گھمسان کا رَن
راتوں رات چلا جائے جس جس کو جانا ہے
ایک چراغ اور ایک کتاب اور ایک اُمید اثاثہ
اس کے بعد تو جو کچھ ہے وہ سب فسانہ ہے
دریا پر قبضہ تھا جس کا اس کی پیاس عذاب
جس کی ڈھالیں چمک رہی تھیں وہی نشانہ ہے

بستی بھی سمندر بھی بیاباں بھی مرا ہے
آنکھیں بھی مری خواب پریشاں بھی مرا ہے
جو ڈوبتی جاتی ہے وہ کشتی بھی ہے میری
جو ٹوٹتا جاتا ہے وہ پیماں بھی مرا ہے
جو ہاتھ اٹھے تھے وہ سبھی ہاتھ تھے میرے
جو چاک ہوا ہے وہ گریباں بھی مرا ہے
جس کی کوئی آواز نہ پہچان نہ منزل
وہ قافلۂ بے سر و ساماں بھی مرا ہے
ویرانۂ مقتل پہ حجاب آیا تو اس بار
خود چیخ پڑا میں کہ یہ عنواں بھی مرا ہے

وارفتگیٔ صبح بشارت کو خبر کیا
اندیشۂ صد شامِ غریباں بھی مرا ہے
مٹی کی گواہی سے بڑی دل کی گواہی!
یوں ہو تو یہ زنجیر، یہ زنداں بھی مرا ہے

خلق نے اِک منظر نہیں دیکھا بہت دنوں سے
نوکِ سناں پہ سر نہیں دیکھا بہت دنوں سے
پتھر پر سر رکھ کر سونے والے دیکھے
ہاتھوں میں پتھر نہیں دیکھا بہت دنوں سے
شاخِ بُریدہ کھلی فضا سے پوچھ رہی ہے
کوئی شکستہ پَر نہیں دیکھا بہت دنوں سے
خاک اڑانے والے لوگوں کی بستی میں!
کوئی صورت گر نہیں دیکھا بہت دنوں سے
سچے سائیں ہمارے حضرت مہر علی شاہ
بابا! ہم نے گھر نہیں دیکھا بہت دنوں سے

ان اشعار سے ظاہر ہے کہ افتخار عارف کے یہاں بنیادی تاریخی حوالے سے فیضان حاصل کرنے اور اس سے گوناگوں شعری کیفیات ابھارنے کا ان کا شعری پیرایہ شدید انفرادیت رکھتا ہے۔ پیاس، دشت، گھرانا، رن پڑنا، ایک کتاب اور ایک امید اثاثہ، ڈھالیں، شام، مسافر، چاکِ گریباں، قافلۂ بے سروساماں، شامِ غریباں، قاتل، خنجر، خیمہ، لشکر، نوکِ سناں، سپاہِ شام، نیزے پہ آفتاب کا سر، یہ سب سامنے کے تعلیقے ہیں۔ لیکن ان کی حیثیت محض الفاظ کی نہیں، یہ دقت کی محض ایک سطح پر کسی ایک حقیقت کو ظاہر نہیں کرتے، بلکہ افتخار عارف کا شعری وجدان موجود صورتِ حال کی سفّاکی کے بیان میں اِن سے نئی نئی معنیاتی جہات پیدا کرتا ہے۔ غور فرمایئے کہ/وہی

پیاس ہے وہی وحشت ہے وہی گھرانا ہے / میں جہاں ضمیر" وہی " کی تکرار اور " ہے"
حالیہ صیغہ نے جو ردیف کا حصہ ہے، ان اشعار کو لمحۂ موجود سے جوڑ دیا ہے، وہاں
پیاس، وحشت، گھرانا، مشکیزہ، وغیرہ علائم اس سانحۂ عظیم کی یاد تازہ کرتے ہیں جس
نے حق وصداقت کے تحفظ کی خاطر خون کی گواہی سے انسانیت کو صدیوں سے
سیراب رکھا ہے۔ دوسری غزل بھی بے پناہ ہے۔ / بستی بھی سمندر بھی بیاباں بھی مرا
ہے / یا / جو ڈوبتی جاتی ہے وہ کشتی بھی ہے میری / یا / جو ٹوٹتا جاتا ہے وہ پیماں
بھی مرا ہے / میں کس کی آواز ہے۔ یا / جو ہاتھ اُٹھے تھے وہ سبھی ہاتھ تھے میرے /
یہ کس کے ہاتھ تھے، یہ کون کہہ رہا ہے کہ جس کی کوئی آواز نہ پہچان نہ منزل، وہ قافلۂ
بے سروساماں بھی مرا ہے۔ یہاں مرا اور مرے کی ضمیر سے درد کی مقدس روایت سے ایک
ازلی وابدی رشتہ قائم ہو گیا ہے، اور یہ احساس پورے شعری وجود کا حصہ بن جاتا ہے۔
یہ درد افتخار عارف کے لہجے کی خاص پہچان ہے۔ تیسری غزل / خلق نے اک منظر نہیں دیکھا
بہت دنوں سے / میں ردیف "بہت دنوں سے" واضح طور پر اشارہ کر رہی ہے کہ ظلم و
تعدّی کے خلاف حق کوشی کے جدوجہد حیاتِ انسانی کا وظیفہ ہے جس کی انسان کو
آج شدید ضرورت ہے۔ اس غزل میں بھی / نوکِ سناں پر سر نہیں دیکھا بہت دنوں سے /
کے علاوہ کہیں کوئی واضح تاریخی پیکر نہیں لیکن پوری غزل درد کے احساس میں ڈوبی
ہوئی ہے۔ یہ کمال تاریخی تعلیقات کے استعاراتی وعلامتی استعمال کا ہے۔ یہ استعمال
جیساکہ ہم دیکھ چکے ہیں دوسروں کے یہاں بھی ملتا ہے لیکن غزل میں جس بڑے پیمانے
پر اس کی کارفرمائی افتخار عارف کے یہاں ہے وہ انھیں کا حصہ ہے۔ استعاراتی اظہار کی بڑی
خوبی یہ ہے کہ اگر اِسے تخلیقی رچاؤ اور گہرے احساس سے برتا جائے تو اس کے امکانات لامحدود
ہو جاتے ہیں۔ اس کے گوناگوں مفاہیم کا احاطہ کرنا تقریباً ناممکن ہے۔ یہ معلوم ہے کہ
استعارہ قطعیت کی ضد ہے۔ اس کا نقطۂ آغاز ٹھوس حقیقت ہی ہے، لیکن سچی شعری
کارفرمائی کے بعد معنیاتی امکانات کی اتنی جہات پیدا ہو جاتی ہیں کہ ان کا قطعی بیان
ممکن نہیں۔ اس نوع کے معنیاتی امکانات کا وضاحت کی گرفت میں نہ لا سکنا معنیات

کا قدیمی مسئلہ ہے اور اسی غیر قطعیت میں شعری اظہار کے کیف و اثر یعنی حسن کاری کا راز پوشیدہ ہے۔ جیسا کہ اوپر کے اشعار سے ظاہر ہے استعاراتی اور علامتی پیرائے کا بس شعری اظہار ہی ممکن ہے۔ رہے اس کے روشن اور دھندلے خطے، تو ان سے کسبِ فیض کرنا اور لطف اندوز ہونا قاری کے ذوق و ظرف پر منحصر ہے۔ (نقاد کی حیثیت بھی باخبر یا ذوق تربیت یافتہ قاری کی ہوتی ہے) یہاں یہ اشارہ بھی ضروری ہے کہ قطعی تاریخی معلومات اور تخلیقی سطح پر کارفرما ہونے والے تاریخی احساس میں نازک سا فرق ہے۔ قطعی تاریخی معلومات شعور کا حصہ ہیں، لیکن جب یہ شعری احساس میں ڈھلتی ہیں تو ذہن و شعور کی تمام سطحیں یعنی تحت الشعور اور لاشعور بھی کارفرما ہوتے ہیں، اور یہ پوری سائیکی اور پورے تخلیقی وجود کا حصہ بن جاتی ہیں۔ چنانچہ کھرے شعری احساس میں ان کا دائرۂ عمل اتنا وسیع ہو جاتا ہے کہ تمام کیفیتوں کا تعین ممکن نہیں رہتا:

کہیں سے حرفِ معتبر شاید نہ آئے
مسافر لوٹ کر اب اپنے گھر شاید نہ آئے
کسے معلوم اہلِ ہجر پر ایسے بھی دن آئیں
قیامت سر سے گزرے اور خبر شاید نہ آئے

سپاہِ شام کے نیزے پہ آفتاب کا سر
کس اہتمام سے پروردگارِ شب نکلا

ہر اک سے پوچھتے پھرتے ہیں تیرے خانہ بدوش
عذابِ دربدری کس کے گھر میں رکھا جائے

وفا کے باب میں کارِ سخن تمام ہوا
مری زمیں پہ اک معرکہ لہو کا بھی ہو

یہ اب کھلا کہ کوئی بھی منظر مرا نہ تھا
میں جس میں رہ رہا تھا وہی گھر مرا نہ تھا
میں جس کو ایک عمر سنبھالے پھرا کیا
مٹی بتا رہی ہے وہ پیکر مرا نہ تھا
موجِ ہوا تے شہرِ مقدر جواب دے
دریا مرے نہ تھے کہ سمندر مرا نہ تھا
سب لوگ اپنے اپنے قبیلوں کے ساتھ تھے
اِک میں ہی تھا کہ کوئی بھی لشکر مرا نہ تھا

افتخار عارف کے یہاں، شہر کے پیکر کو بھی مرکزیت حاصل ہے۔ یہ بستی جانی پہچانی بہت ہے — تمام شہر مکرم بس ایک مجرم میں — کوئی تو شہرِ تذبذب کے ساتھیوں سے کہے — یا مدحِ قاتل میں مقالے بھی ترے شہر سے آئیں، یا خیمۂ عافیت کی طنابوں سے جکڑی ہوئی خلقتِ شہر — یہ کیسا شہر ہے؟ اس کی خلقت کیسی خلقت ہے، یہ کس عذاب میں گرفتار ہے اور کیوں گرفتار ہے؟ اوپر منیر نیازی کی شاعری سے بحث کرتے ہوئے ذکر آیا تھا کہ یہ اردو کی تخلیقی اور ثقافتی روایت کے اجتماعی لاشعور میں بسا ہوا، کوئی قدیم نشان ہے، کوفہ، دمشق، یا تیزی سے گزرتے ہوئے آج کا کوئی شہر یا بستی یا ایسا معاشرہ، جو منافقوں میں گھر گیا ہے یا عذابوں میں گرفتار ہے۔ ان اشعار کو دیکھیے:

عذابِ وحشتِ جاں کا صلہ نہ مانگے کوئی
نئے سفر کے لیے راستہ نہ مانگے کوئی
بلند ہاتھوں میں زنجیر ڈال دیتے ہیں
عجیب رسم چلی ہے دعا نہ مانگے کوئی
تمام شہر مکرم بس ایک مجرم میں
سویرے بعد مرا خوں بہا نہ مانگے کوئی

کوئی تو شہرِ تذبذب کے ساکنوں سے کہے
نہ ہو یقین تو پھر معجزہ نہ مانگے کوئی

حبسِ شب ہو تو اُجالے بھی ترے شہر سے آئیں
خواب دیکھوں تو حوالے بھی ترے شہر سے آئیں
تیرے ہی شہر میں سر تن سے جُدا ہو جائے
خوں بہا مانگنے والے بھی ترے شہر سے آئیں
بات تو جب ہے کہ اے گریہ کنِ حرمتِ حرف
مدحِ قاتل میں مقالے بھی ترے شہر سے آئیں

یہ بستی جانی پہچانی بہت ہے
یہاں وعدوں کی ارزانی بہت ہے
شگفتہ لفظ لکھے جا رہے ہیں
مگر لہجوں میں ویرانی بہت ہے
ہے بازاروں میں پانی سر سے اونچا
مرے گھر میں بھی طغیانی بہت ہے

کسی کے جور و ستم یاد بھی نہیں کرتا
عجیب شہر ہے فریاد بھی نہیں کرتا

کس قیامت خیز چپ کا زہر سنّاٹے میں ہے
میں جو چیخا ہوں، تو سارا شہر سنّاٹے میں ہے

ایک اک کر کے ستارے ڈوبتے جاتے ہیں کیوں
جاگتی راتوں کا پچھلا پہر سناٹے میں ہے
دیدنی ہے وحشتِ اولادِ آدم اِن دنوں
آسمانوں پر خدا کا قہر سناٹے میں ہے

ہم جہاں ہیں وہاں ان دنوں عشق کا سلسلہ مختلف ہے
کاروبارِ جنوں عام تو ہے مگر اِک ذرا مختلف ہے
آج کی رات ننھی سی لَو بھی اگر بچ رہے تو غنیمت
اے چراغِ سرِ کوچۂ باد! اب کے ہوا مختلف ہے
اب کے بالکل نئے رنگ سے لکھ رہے ہیں سخن ور قصیدے
حرف تو سب کے سب ہیں رَجز کے مگر مدّعا مختلف ہے
اب کے میں نے کتابِ مساوات اک اک ورق پڑھ کے دیکھی
متن میں جانے کیا کچھ لکھا ہے مگر حاشیہ مختلف ہے
خیمۂ عافیت کے طنابوں سے جکڑی ہوئی خلقتِ شہر
جاننا چاہتی ہے کہ منزل سے کیوں راستہ مختلف ہے

خیمۂ عافیت کی طنابوں سے جکڑی ہوئی خلقتِ شہر (کردارِ کوفہ و دمشق) سے جڑا ہوا ایک اور ساختیہ ہے، رزق کی محتاجی اور جاہ پرستی کا جو انسان کے ضمیر کو مار دیتی ہے اور اسے مصلحت کوش، ریاکار اور غرض کا بندہ بنا دیتی ہے، حرص و آز، ہوس اور لالچ کے دروازے کھل جاتے ہیں جب شہروں، بستیوں اور آبادیوں کا کردار جاتا رہے تو عام انسان سے کیا توقع کی جا سکتی ہے۔ رزق کی مصلحت اور انسان کی بے ضمیری اور تن آسانی پر طنز و تعریض ایسا شعری ساختیہ ہے جو افتخار عارف کے یہاں بار بار ابھرتا ہے اس میں بھی وہ اکثر و بیشتر خود اپنی ذات کو نشانہ بناتے ہیں، یعنی آج کا سا انسان ذلت کے اس درجے پر پہنچ گیا ہے کہ اس میں غیرت و عزتِ نفس تک کا

شائبہ نہیں رہا، سرکشی کا حوصلہ تو دور کی بات ہے۔ اس سانیحے میں افتخار کی شاعری نے کچھ ایسی کیفیتیں پیدا کی ہیں جو خاص انھیں کے شعری نشانات میں سے ہیں۔ ان میں ذات کے حوالے سے عہدِ حاضر کے انسان کی جاہ پرستی، مصلحت اندیشی، اور تن آسانی پر شدید چوٹ کی ہے۔ یہ تعریض کچھ اپنا ہی لطف رکھتی ہے:

کہاں کے نام ونسب علم کیا فضیلت کیا
جہانِ رزق میں توقیرِ اہلِ حاجت کیا
شکم کی آگ لیے پھر رہی ہے شہر بہ شہر
سگِ زمانہ ہیں ہم کیا ہماری ہجرت کیا
دمشقِ مصلحت و کوفۂ نفاق کے بیچ
فغانِ قافلۂ بے نوا کی قیمت کیا
مآلِ عزتِ ساداتِ عشق دیکھ کے ہم
بدل گئے تو بدلنے پہ اتنی حیرت کیا

اب بھی توہینِ اطاعت نہیں ہوگی ہم سے
دل نہیں ہوگا تو بیعت نہیں ہوگی ہم سے
روز اِک تازہ قصیدہ نئی تشبیب کے ساتھ
رزق برحق ہے یہ خدمت نہیں ہوگی ہم سے

حامی بھی نہ تھے منکرِ غالب بھی نہیں تھے
ہم اہلِ تذبذب کسی جانب بھی نہیں تھے
اس بار بھی دنیا نے ہدف ہم کو بنایا
اس بار تو ہم شہ کے مصاحب بھی نہیں تھے

بیچ آئے سر قریہ زر جو ھر پندار
جو دام ملے ایسے مناسب بھی نہیں تھے
مٹی کی محبت میں ہم آشفتہ سروں نے
وہ قرض اتارے ہیں کہ واجب بھی نہیں تھے

ابھی اٹھا بھی نہیں تھا کسی کا دستِ کرم
کہ سارا شہر لیے کاسۂ طلب نکلا

کوئی جنوں کوئی سودا نہ سر میں رکھا جائے
بس ایک رزق کا منظر نظر میں رکھا جائے

ہم تو سدا کے بندۂ زر تھے ہمارا کیا
نام آورانِ عہدِ بغاوت کو کیا ہوا

قفس میں آب و دانے کی فراوانی بہت ہے
اسیروں کو خیالِ بال و پر شاید نہ آئے

یہ مضمون خاص افتخار عارف کا ہے۔ انھوں نے اپنی کئی نظموں میں بھی یہی سوال اٹھایا ہے اور جاہ پرستی، رزق کی مصلحت اور زرطلبی پر چوٹ کرتے ہوئے آج کے انسان کو خبردار کیا ہے کہ وہ تن آسانی کا شکار ہو گیا ہے اور بزرگوں کا لہو اُسے آواز نہیں دیتا۔ "آخری آدمی کا رجز" میں فغانِ خلق اہلِ طائفہ کی نذر ہو چکی ہے اور چاروں طرف سکون ہی سکون ہے۔ اس سلسلے میں ذیل کی دو مختصر نظمیں بھی قابلِ توجہ ہیں :

ایک سوال

میرے آبا و اجداد نے حرمتِ آدمی کے لیے

تا ابد روشنی کے لیے
کلمۂ حق کہا
مقتلوں، قید خانوں، صلیبوں میں بہتا لہو اُن کے ہونے کا اعلان کرتا رہا
وہ لہو حرمتِ آدمی کی ضمانت بنا
تا ابد روشنی کی علامت بنا
اور میں پا برہنہ سر کوچۂ احتیاج
رزق کی مصلحت کا اسیر آدمی
سوچتا رہ گیا
جسم میں میرے اُن کا لہو ہے تو پھر یہ لہو بولتا کیوں نہیں ؟

اِنّی کُنتُ مِنَ الظّالِمین

پڑھا تو یہ تھا زمینِ عنبر پہ کشتِ خاشاک کرنے والے نہیں رہیں گے
سُنا تو یہ تھا ہوا کے ہاتھوں پہ بیعتِ خاک کرنے والے نہیں رہیں گے
مگر ہوا یوں کہ نیزۂ شام پر سر آفتاب آیا
امانتِ نور جس کے ہاتھوں میں تھی اُسی پر عذاب آیا
اور اب مرے کم حلیف و کم حوصلہ قبیلے کے لوگ مجھ سے یہ پوچھتے ہیں
ہماری قبریں کہاں بنیں گی ؟
خیامِ تسلیم و سائبانِ رضا کی ویرانیاں بتائیں
جو اپنی آنکھوں سے اپنے پیاروں کا خون دیکھیں اب ایسی مائیں کہاں سے لائیں

یہ سارے ساختیے مل کے ایک قوتِ شفا کو راہ دیتے ہیں جس کے بغیر شعر، شعر تو رہتا ہے اس میں تاثیر پیدا نہیں ہوتی، اور وہ کیفیت نہیں آتی جو زمانوں اور زمینوں کے فرق کو معدوم کر سکتی ہے۔ افتخار عارف کے لاشعور میں ظلم و تعدّی، بے زمینی و بے گھری، بے حرمتی و تباہی اور بربادی، نیز منافقت، مصلحت اندیشی اور الم و اندوہ

کی سچائی واصلیت کا سارا منظر نامہ اپنی گوناگوں استعاراتی وعلامتی کیفیات کے ساتھ اس حد تک پیوست ہے کہ اُن کا پورا احساس واظہار اس میں ڈوبا ہوا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بہردونیم کے شائع ہوتے ہی جدید شاعروں میں افتخار عارف نے اپنی شناخت یکلخت سب سے الگ کرلی، اور ان کی انفرادیت فوری طور پر تسلیم کی جانے لگی۔ یہ درد جب پوری شعری شخصیت اور شعری وجود کا حصہ بن کر باطن کی آگ میں تپ کر ظاہر ہوتا ہے تو ایک عجیب یقین میں ڈھلتا ہے، اور ایک دعائیہ کیفیت پیدا ہوتی ہے جس سے بشارت کا نور برستا ہوا معلوم ہوتا ہے:

سرِ شاخِ صبح کھلا گلاب یقین کا
یہ مرا یقین کرم ہے ایک امین کا
یہ نمود نام مرے وجود کی بازگشت
یہ مرا وجود غبار میری زمین کا
مری ٹوٹ پھوٹ مری نظر کی شکست و ریخت
یہ شکست و ریخت حجاب فتح مبین کا
میں وہ ہوں کہ میرے چہار سمت غنیم اور
مجھے اعتبار یسار کا نہ یمین کا
کبھی میرے نام سے بھی کوئی سند دفا
کبھی میرے حق میں بھی فیصلہ ہو زمین کا
چلو آؤ شہرِ گماں میں چل کے صدا لگائیں
کہ وہیں کہیں سے ملے گا اجر یقین کا
کبھی کھل کے لکھ جو گزر رہا ہے زمین پر
کبھی قرض بھی تو اتار اپنی زمین کا

نئی شاعری کا منظر نامہ پروین شاکر کے دستخط کے بغیر ادھورا ہے۔ پروین شاکر اردو کی ان خوش اظہار نئی شاعرات میں سے ہیں جن کو غزل اور نظم دونوں پر یکساں دسترس حاصل ہے۔ اُن کے یہاں زیرِ بحث مرکزی حوالے کا ذکر غزل کے اشعار میں بھی آیا ہے، لیکن یہ رجحان نظم میں کہیں زیادہ نمایاں ہوا ہے۔ پروین شاکر استعاروں کو نہایت سلیقے سے کھپاتی ہیں اور شعری حُسن کاری کا حق ادا کرنا جانتی ہیں۔ ان کے شعری اظہار میں احساس کی تازگی، نفاست اور شائستگی ہے۔ زیرِ بحث رجحان کے ذیل میں ان کا شعری امتیاز یہ ہے کہ ان کے یہاں اس کا اظہار نسائی احساس کے گہرے درد و کرب کے ساتھ ہوا ہے۔ واقعۂ کربلا کی درد انگیزی اور پُرآشوبی سے جو ساختیے مرتب ہوتے ہیں، ان میں پروین شاکر کے شعری وجدان کا اصل ساختیہ شامِ غریباں کا ہے۔ کیونکہ یہ وہ سطح ہے جہاں ان کے نسائی احساس کو پوری تطبیق کا موقع ملتا ہے۔ اگرچہ ان کی بعض نظموں میں مرکزی المیے یعنی شہادت کا منظر نامہ آج کی انسانی صورتِ حال کے درد و کرب کے ساتھ بیان ہوا ہے، تاہم ان کے پیکروں میں نمایاں حیثیت اہلِ حرم کے دُکھ درد کو حاصل ہے؎ اور ان میں بھی حضرتِ زینبؓ کے انتہائی الم انگیز اور موثر کردار کو۔ ذیل کی شاہکار غزل اور شاہکار نظم 'ادرکِنی' میں ملاحظہ کیجیے اور دیکھیے کہ اس نوع کے اظہار میں پروین شاکر کس طرح ساڑھے تیرہ سو برس پہلے کے کرداروں کی زبان بولتی ہیں، صدیوں کا فاصلہ مٹ جاتا ہے اور وقت ایک نقطے پر سمٹ آتا ہے، دوسرے یہ کہ انسانی دُکھ کی ازلی گرہیں کھل جاتی ہیں۔ یہاں مرکزی آواز المیۂ کربلا کی نسائی ہستی بھی ہے، اور دردِ حیات کا زہر پینے والی اور دکھوں کا بوجھ ڈھونے والی عورت کے ازلی الم انگیز پیکر کی بھی؛

؎ کسی فارسی گو کا کیا اچھا شعر ہے:

کتابِ عشق دو باب است کربلا و دمشق
یکے حسینؓ رقم کرد، دیگری زینبؓ

پا بہ گل سب ہیں، رہائی کی کرے تدبیر کون
دست بستہ شہر میں کھولے مری زنجیر کون

میرا سر حاضر ہے لیکن میرا منصف دیکھ لے
کر رہا ہے میری فردِ جرم کو تحریر کون

آج دروازوں پہ دستک جانی پہچانی سی ہے
آج میرے نام لاتا ہے مری تعزیر کون

کوئی مقتل کو گیا تھا مدّتوں پہلے مگر
ہے درِ خیمہ پہ اب تک صورتِ تصویر کون

میری چادر تو چِھنی تھی شام کی تنہائی میں
بے رِدائی کو مری، پھر دے گیا تشہیر کون

سچ جہاں پابستہ، ملزم کے کٹہرے میں ملے
اس عدالت میں سنے گا عدل کی تفسیر کون

سارے رشتے ہجرتوں میں ساتھ دیتے ہیں تو پھر
شہر سے جاتے ہوئے ہوتا ہے دامن گیر کون

دشمنوں کے ساتھ میرے دوست بھی آزاد ہیں
دیکھنا ہے، کھینچتا ہے مجھ پہ پہلا تیر کون

اُدرِ گِنی

خیمۂ بے گناہی سے میں
شہرِ انصاف کی سمت جونہی بڑھی،
اپنی اپنی کمیں گاہ سے،
میرے قاتل بھی نکلے،
کمانیں کسے، تیر جوڑے، طمنچے چڑھائے،

مچانوں پہ ناوک بدستوں کو تیار رہنے کے احکام دیتے ہوئے،
شاہراہوں میں پیاسی سنانیں لیے فتنہ گرصف بصف
چوک پر قاضیِ شہر خنجر بکف
راستے دشنہ در آستیں
گھات میں شہر کا ہر مکیں
میرے تنہا کجاوے کی آہٹ کو سنتے ہوئے
عنکبوتی ہنر میرے چاروں طرف جال بنتے ہوئے
کوئی میرے علم کا طلبگار
کوئی مرے سر کا خواہاں
تو کوئی رِدا کا تمنائی بن کر
جھپٹنے کو ہے،
حلقۂ دشمناں تنگ ہونے کو ہے
موت سے آخری جنگ ہونے کو ہے
کوئے عشق میں
میری بے چارگی
اپنے بالوں سے چہرہ چھپائے ہوئے
ہاتھ باندھے ہوئے
سر جھکائے ہوئے
زیرِ لب ایک ہی اسم پڑھتی ہوئی ——
یا غفور الرّحیم
یا غفور الرّحیم ——

اس کے بعد "شامِ غریباں" کو دیکھیے۔ درد کی وہی دبی دبی کیفیت ہے۔ شعری خیال کا ارتقا ہوتا ہے۔ کٹے ہوئے سر شکستہ خوابوں سے پیمان لیتے ہیں، اور اس

طرح خالی آنکھوں میں یقین کی روشنی آجاتی ہے :

شامِ غریباں

غنیم کی سرحدوں کے اندر
زمین نامہرباں پہ جنگل کے پاس ہی
شام پڑ چکی ہے
ہوا میں تجھے گلاب جلنے کی کیفیت ہے
اور اُن شگوفوں کی سبز خوشبو
جو اپنی نوخیزیوں کی پہلی رُتوں میں
رعنائی صلیبِ خزاں بنے
اور بہار کی جاگتی علامت ہوتے اَبد تک !
جلے ہوتے راکھ خیموں سے کچھ کھلے ہوتے سر
ردائے عفت اڑھانے والے بُریدہ بازو کو ڈھونڈتے ہیں
بُریدہ بازو ـــ کہ جن کا مشکیزہ
ننھے حلقوم تک اگرچہ پہنچ نہ پایا
مگر وفا کی سبیل بن کر فضا سے اب تک چھلک رہا ہے
برہنہ سر بیبیاں
ہواؤں میں سوکھے پتّوں کی سرسراہٹ پہ
چونک اٹھتی ہیں
بادِ صرصر کے ہاتھ سے بچنے والے پھولوں کو چومتی ہیں
چھپانے لگتی ہیں اپنے اندر
بدلتے، سفّاک موسموں کی اداشناسی نے
چشمِ حیرت کو سہم ناکی کا مستقل رنگ دے دیا ہے،

نگاہِ تخیل دیکھتی ہے
چمکتے نیزوں پہ سارے پیاروں کے سر سجے ہیں،
کٹے ہوئے سر
شکستہ خوابوں سے کیسا پیمان لے رہے ہیں
کہ خالی آنکھوں میں روشنی آتی جا رہی ہے!

غزلوں کے یہ چند اشعار بھی دیکھیے:

ہم وہ شب زاد کہ سورج کی عنایات میں بھی
اپنے بچوں کو فقط کور نگاہی دیں گے
آستیں سانپوں کی پہنیں گے گلے میں مالا
اہلِ کوفہ کو نئی شہر پناہی دیں گے
شہر کی چابیاں اَعدا کے حوالے کر کے
تحفتاً پھر انھیں مقتول سپاہی دیں گے

پہروں کی تشنگی پہ بھی ثابت قدم رہوں دشتِ بلا میں روح مجھے کربلائی دے

خیمے نہ کوئی میرے مسافر کے جلائے
زخمی تھا بہت پاؤں، مسافت بھی بہت تھی
وہ بھی سرِ مقتل ہے کہ سچ جس کا تھا شاہد
اور واقفِ احوال عدالت بھی بہت تھی
خوش آئے تجھے شہرِ منافق کی امیری
ہم لوگوں کو سچ کہنے کی عادت بھی بہت تھی

پروین شاکر کی نظموں میں "علی مشکل کشا سے"، "واوف بھہرک" اور "کسے کرکشتہ نہ شد" سب کی سب اسی مرکزی حوالے سے جڑی ہوئی ہیں اور تاریخی احساس کی شدّت سے سرشار ہیں۔ پروین شاکر کی اس نوع کی یہ تمام نظمیں ایسی ہیں کہ نئی شاعری ان کے تاریخی احساس، تازگی

اظہار اور خوش سلیقگی پر ناز کر سکتی ہے۔" واوف بعہدک" جو امام حسین کے آخری الفاظ تھے، میں پروین شاکر نے انتہائی تخلیقی محویت کے ساتھ شہادت کے مرکزی منظر نامے کی تخلیق کی ہے۔ یہ وہ منظر ہے جو مراثی کا ناگزیر حصہ ہے۔ لیکن نظم کا مطالعہ کیجیے تو معلوم ہوگا کہ نظم کے تقاضے نظم ہی سے پورے ہو سکتے ہیں۔ امام حسین شہادت گہ وفا میں، زخموں سے چور تنہا کھڑے ہیں/ کنارہ روح تک شکستہ ہوں، تھک گیا ہوں/ لیکن لہو سے رسمِ وضو کی تکمیل کرنے سے پہلے سوچتے ہیں کہ اتنے تیروں میں ایک بھی تیر وہ نہیں تھا جو کسی کی پشت نے نکالا گیا ہو۔ یعنی/ میرے توشے میں جتنے وعدے تھے، اتنے سر ہیں/ یہ وہ نکتہ ہے جو نظم کو نظم بناتا ہے۔ باقی نظموں میں بھی روح کو جکڑ لینے والی کیفیات ہیں اور اس درد کا ارتقا ہوتا ہے جو انسانیت کا نور بن کر آئندہ زندگی کے امکانات کے لیے بشارت کے پھول برساتا ہے۔ "کسے کہ کشتہ نہ شد" کوفہ و دمشق کا منظر ہے اور مصلحت کی اسیری پر طنز ہے۔ "علی مشکل کشا سے" دعائیہ نظم ہے۔ لیکن دوسری نظموں کے مقابلے میں یہ واحد نظم ہے جہاں پروین شاکر اپنے تاریخی احساس کا سلسلہ واضح طور پر عہدِ حاضر کے تقاضوں سے جوڑتی ہوئی نظر آتی ہیں۔ بے بس و مجبور انسان التجا کرتا ہے کہ اے مولا! یہ کیسا دکھ ہے کہ سورج خوروں کی اس بستی تک آکر تیرا نام بھی رک جاتا ہے۔ اے ساقیِ کوثر! ایک دفعہ نظریں اٹھا کر تو دیکھ کہ آج قافلۂ حیات کس گردابِ بلا میں گرفتار رہے:

وَاَوُفِ بِعَہْدِکَ

کنارِ دریا
اب آخری بار رَن پڑا ہے
عَلَم کی نصرت کو جانے والے وہی جَری پاس بچ رہے ہیں

؎ کسے کہ کشتہ نہ شد از قبیلۂ ما نیست — گریز داز صفِ ما ہر کہ مردِ غوغا نیست

کہ جوہری ذریت میں ہیں،
اور جاں سپاری
جنھیں اَب وجد سے ورثۂ افتخار بن کر عطا ہوئی ہے!
لڑائی کی رات
گفتگو میں وہ لمحہ آیا تھا
جبکہ میں اپنے خیمے کے سب دیے بجھا کر چلا گیا تھا،
مرے رفیقوں کی مشکلیں کچھ تو سہل ہوتیں
مگر چراغوں کی لَو بڑھانے کے ساتھ ہی
فیصلے کی ساعت گزر چکی ہے
مبارزت کی نوید میرے شجیع لوگوں کو مل چکی ہے
مرے ہراول جوان ایک ایک کر کے کام آ رہے ہیں
مجھ کو ــــ یہ بات اچھی طرح سے معلوم ہو چکی ہے
کہ میرا پرچم ہوا کے آگے زیادہ عرصے نہیں رُکے گا!
سبھی طرف سے غنیم گھیرے کو تنگ تر کرتا جا رہا ہے
یہ ہاتھ سے ڈھال چھوٹنے کی صدا مجھے کس طرف سے آئی؟
گماں ہے شاید مرا کوئی شہسوار گھوڑے سے گر گیا ہے!
مرے یمین و یسار نیزوں کی زد پہ ہیں
میرا قلب پہلے ہی برچھیوں سے چھدا پڑا ہے
عقب تک اب تو بجھے ہوئے تیر آ رہے ہیں!
وہ رَن پڑا ہے کہ صحنِ مقتل ہماری لاشوں سے پٹ گیا ہے
برہنہ لاشوں کو اب تو گھوڑے سبھی رَوند کر آگے جا چکے ہیں
میں بکھرے ٹکڑوں کو جمع کرتے
بُریدہ سر سے بدن کی نسبت تلاش کرتے

کنارۂ روح تک شکستہ ہوں ــ تھک گیا ہوں
بہت کڑا وقت ہے کہ اس مجمعِ عزیزاں میں آج تنہا کھڑا ہوا ہوں!
تمام زخموں سے چور ہوں میں
مگر شہادت گہِ وفا میں
لہو سے رسمِ وضو کی تکمیل کرنے سے قبل
اپنے سجدے کی مستجابی کی تہنیت مجھ کو مل چکی ہے!
مرا یہ اعزاز کم نہیں ہے
کہ اتنے تیروں میں ایک بھی تیر وہ نہیں تھا
کہ جو کسی پشت سے نکالا گیا ہو،
ہنگامِ عصر ـــــ مقتل سے سُرخرو ہوں
کہ میرے توشے میں جتنے وعدے تھے ـــــ اُتنے سر ہیں!

کسے کہ کشتہ نہ شد . . .

سنا ہے خسرِ دوراں کی کج کلاہی کو
کشیدہ قامتیِ عصر خوش نہیں آئی
بزن کے حکم سے لرزاں چلا جو ہرکارہ
تو اپنے منصبِ عقبیٰ شکار سے آگاہ
ارادۂ شہِ والا کو معتبر کرنے
فقیہِ شہر مناسب جواز لے آیا
طلائی طشت میں تازہ گلاب سجنے لگے
ذرا اُٹھے تھے کہ نیزوں پہ سر پہنچنے لگے
عبا و جُبّہ و دستار بے ہنر ٹھہرے
ازل کے کور نظر آج دیدہ ور ٹھہرے

کنارہ کرتے ہوئے دوست شرمسار نہیں
وہ ابتلا ہے کہ سائے کا اعتبار نہیں
وہ تیرگی ہے کہ امیدِ اجر دل میں نہیں
دعائیں مانگتے ہیں اور صبر دل میں نہیں
مگر وہ لوگ کہ جن کا یقین زندہ تھا
امیدِ اجر پہ جن کا چراغ جلتا تھا
وہ ایک نام کی نسبت سے معتبر اب بھی
وہ ایک زخم کے رشتے سے دوست تر اب بھی
نہ ان کو تخت سے مطلب، نہ لوح کی خواہش
نہ مصلحت کی اسیری، نہ جاہ سے سازش
نجابتوں کے تقاضے کچھ اور ہوتے ہیں
درونِ شہر جہاں جشنِ قتلِ عام ہوا

یہاں اس امر کا اظہار ضروری ہے کہ یہ بحث عرفان صدیقی کے ذکر کے بغیر مکمل نہیں سمجھی جا سکتی۔ عرفان صدیقی لکھنؤ کے ان نوجوان غزل گو شعرا میں ہیں جو کم لکھتے ہیں اور بہت اچھا لکھتے ہیں۔ ان کا مجموعہ شب درمیاں شائع ہو چکا ہے، لیکن بالعموم دستیاب نہیں۔ ان کا ذہن و شعور غزل کی روایت میں رچا بسا ہوا ہے، اور جیسا کہ ذیل کے اشعار سے ظاہر ہوگا، عرفان صدیقی کا اصل مسئلہ اسلام کے شاندار ماضی کا احساس ہے اور یہ کہ زندگی عذابوں میں گھر گئی ہے اور راہیں مسدود ہو گئی ہیں۔ بعض لوگ کہہ سکتے ہیں کہ یہ احساس ایک طرح کی لاحاصلی کی دین ہے جو آج کے حالات کی پیدا کردہ ہے، یعنی شاعر تجدیدیت کا شکار ہے، اور ماضی میں یا مذہب کے گوشۂ عافیت میں پناہ لے رہا ہے۔ لیکن ہمارا خیال ہے کہ ماضی پرستی اور ماضی کی باز آفرینی میں اہم تخلیقی فرق ہے۔ اس فرق کو سامنے نہ رکھا جائے تو ہم بہت سی اچھی شاعری سے لطف اندوز نہیں ہو سکتے۔ عرفان صدیقی کی شاعری آج کے منظرِ شب تاب میں ماضی کے خزانے سے نئی

روشنی حاصل کرنے میں مگن ہے، البتہ غزلیہ ایمائیت کی وجہ سے ان لوگوں کو جو وضاحت کے طلب گار رہتے ہیں، یہ آواز ذرا دبی دبی رُکی رُکی لگے گی، اور اس میں احتجاج کی لے بھی مدھم معلوم ہوگی، لیکن یہ بھی نظر میں رہے کہ رمزیہ کیفیت اور جمالیاتی حسن کی وجہ سے ایسی شاعری کا اثر دیرپا ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر پہلے شعر کو لیجیے: اگر کوئی اس میں نظریۂ حیات ڈھونڈنا چاہے تو اس کو مایوسی ہوگی (قطع نظر اس کے کہ غزل کے ہر شعر میں نظریۂ حیات ڈھونڈنا غیر دانشمندانہ فعل ہے) بہرحال اس میں شبہ نہیں کہ یہ شعر اعلیٰ درجے کا ہے۔ پیاس کی شدت کا آبِ رواں کو موجِ سراب کر دینا اور اس منظر پر خود دریا کو حیرانی ہونا غیر معمولی نہ سہی، انوکھا مضمون ضرور ہے۔ ذرا صدیوں پرانے ان چند فرسودہ الفاظ کو دیکھیے جو اس شعر میں آئے ہیں۔ (۱) پیاس (۲) آبِ رواں (۳) موجِ سراب (۴) دریا (۵) تماشا (۶) حیرانی۔ اور اس پر غور کیجیے کہ ان معمولی لفظوں سے پیدا ہونے والی بعض معنیاتی توقعات کو پلٹ کر شاعر نے کس طرح ایک نئی بات پیدا کر دی ہے۔ رہے باقی الفاظ تو وہ نے، کو، کر، ہو وغیرہ معمولی الفاظ ہیں جو کلمے کی تکمیل کے لیے ازروئے لسانی نظام بغیر کسی کوشش کے از خود بھی در آئے ہیں۔ غرض لسانی نظام کی حدود میں رہتے ہوئے، شاعر نے یہ سب کہہ دیا کہ پیاس کا عالم یہ تھا، (بوجہِ شدت یا بوجہِ عدمِ اجازت، یا بوجہِ جبرِ عدمِ تکمیلِ جذبۂ فطری) کہ آبِ رواں پر موجِ سراب کا گماں ہوتا تھا۔ اور یہ سب اس قدر خلافِ امرِ واقعہ تھا کہ اور تو اور اس تماشے پر خود دریا کو حیرانی ہوئی یعنی خود دریا حیرت میں ڈوب گیا (تماشے اور حیرت میں جو رشتہ ہے وہ ظاہر ہے) قطع نظر تہ در تہ معنیاتی مناسبتوں کے پیاس سے آبِ رواں کے موجِ سراب میں بدلنے اور اس تماشے پر دریا کے حیران ہونے میں معنی کا جو نیا طلسم ہے، ادب کا کوئی باذوق قاری اس کی داد دیے بغیر نہیں رہ سکتا۔ غزلیہ معنیاتی نظام پر دسترس رکھنا ایک چیز ہے، اور اس سے نئی جمالیاتی کیفیت خلق کرنے پر قادر ہونا دوسری بات ہے۔ اگرچہ پہلی صورت از خود وارد ہو سکتی ہے، جبکہ دوسری کے لیے پہلی صورت شرط ہے۔ عرفان صدیقی کے ضمن میں ایک شعر کے معنیاتی نظام کو لے کر یہ وضاحت اس لیے

ضروری تھی کہ شعری معنی سے ان کا یہ ساختی برتاؤ نظر میں رہے۔ اب اس کی روشنی میں باقیماندہ اشعار سے لطف اندوز ہونا آسان ہے۔ ان اشعار کا انتخاب اس نظر سے بھی کیا ہے کہ تاریخی درد کو لمحۂ موجود سے ملا کر بھی دیکھا جا سکے۔ یہ احساس تہہ در تہہ جاری و ساری ہے، البتہ بعض اشعار میں سطحِ بیان پر بھی ظاہر ہو گیا ہے، جیسے دوسرے شعر میں (صدیوں سے نہریں بند کرنے کا عمل یعنی ظلم کا سلسلۂ جاریہ) یا چوتھے شعر میں (سیلِ خوں پہ راضی ہونا) یا پانچویں شعر میں (تیغِ ستم) یا ساتویں شعر میں (انکار نیز بیعت دونوں سے عاری ہونا) سامنے کے مسائل ہیں، لیکن تیسرے اور چھٹے شعر کا معاملہ ذرا مختلف ہے۔ یہاں یہ احساس تہ نشیں ہے، مثلاً خواب کھلی آنکھوں سے بھی دیکھے جا سکتے ہیں، یا کھلی آنکھوں کے خواب زیادہ اہم ہو سکتے ہیں، یا یہ خواب خواب گاہوں میں نہیں، رزم گاہوں میں دیکھے جاتے ہیں اور ان سے قوموں کی تقدیر پلٹ جایا کرتی ہے، وغیرہ۔ اسی طرح 'صورتیں اچھی' چراغ اچھے، دریچہ اچھا، نہایت خوش کن امیجری ہے، لیکن محض خوش کن امیجری نہیں، کیونکہ اس کی جڑیں باطن میں اتری ہوئی ہیں، یعنی ان سے باطن 'اب تک' آباد ہے، اور 'اب تک' آباد ہے تو خارج کی خوش تعمیری کی خواہش کی راہ بھی باطن کی شادابی سے ہو کر نکلتی ہے۔ بہر صورت یہ اشعار غور و فکر کی دعوت دیتے ہیں، اور ان سے سرسری گزر جانا آسان نہیں:

پیاس نے آبِ رواں کو کر دیا موجِ سراب
یہ تماشا دیکھ کر دریا کو حیرانی ہوئی

تم ہی صدیوں سے یہ نہریں بند کرتے آئے ہو
مجھ کو لگتی ہے تمھاری شکل پہچانی ہوئی

اٹھو یہ منظرِ شب تاب دیکھنے کے لیے
کہ نیند شرط نہیں خواب دیکھنے کے لیے

وہ مرحلہ ہے کہ اب سیلِ خوں پہ راضی ہیں
ہم اس زمین کو شاداب دیکھنے کے لیے

تیغِ ستم کے گرد ہمارے خالی ہاتھ حمائل تھے
اب کے برس بھی ایک کرشمہ اپنے دستِ کمال میں تھا

ہیں اسی کوچے میں اب تک مری آنکھیں آباد
صورتیں اچھی، چراغ اچھے، دریچہ اچھا

ہم نہ زنجیر کے قابل ہیں نہ جاگیر کے اہل
ہم سے انکار کیا جائے نہ بیعت کی جائے

دِیگر شُعرَا
(ھندوستان)

خلیل الرحمٰن اعظمی

بس اک حسین کا نہیں ملتا کہیں سراغ
یوں ہر گلی یہاں کی ہمیں کربلا لگی

شاذ تمکنت

کچھ لوگ تھے جو دشت کو آباد کر گئے
اک ہم ہیں جن کے ہاتھ سے صحرا نکل گیا

وحید اختر

فرات جیت کے بھی تشنہ لب رہی غیرت
ہزار تیرِ ستم ظلم کی کمیں سے چلے

شہریار

حسین ابنِ علی کربلا کو جاتے ہیں
مگر یہ لوگ ابھی تک گھروں کے اندر ہیں

ایک نظم

ہوا کی زد میں چراغِ امید کب نہیں تھا
مگر یہ ہاتھوں کی کپکپاہٹ
لبوں پہ ریگِ سکوت
آنکھوں میں آنسوؤں کے امنڈتے دریا
تم اپنے آبا کے کارناموں سے بے خبر ہو

حسین ابن علی کے وارث
شہید ہوتے ہیں کربلا میں

حسن نعیم

کچھ اصولوں کا نشہ تھا کچھ مقدس خواب تھے
ہر زمانے میں شہادت کے یہی اسباب تھے

کتنی صدیاں مجھ پہ بیتیں کتنے دریا گم ہوئے
میں ابھی تک کربلا میں فی سبیل للہ کھڑا ہوں

حامدی کاشمیری

کیوں ہے ہر ذرّہ کربلا منظر
ہے ہمیں اُن پہ اعتبار بہت

ہیں کھڑکیوں پہ محوِ تماشا سب اہلِ شہر
آغشتہ بخوں، حرف بلب، سرہوا ہیں ہے

صلاح الدین پرویز

صلاح الدین، تم کون ہو اور کہاں سے آئے ہو
تم سنی اور شیعہ کب سے ہو گئے ہو
تم ہندوستان سے بھاگ کر کہاں جاؤ گے ؟
ایک کربلا کا قصہ ابھی ختم نہیں ہوا
کہ تم نے ہزاروں کربلاؤں کو جنم دے دیا
لوگوں نے تمھیں بانٹ دیا
. . . اور تم بنٹ گئے

تمھیں حکم دیا گیا تھا
تم اس کتاب کو مضبوطی سے تھامے رکھنا
سو تم نے اُسے جُزدان میں باندھ دیا! ... (کنفیشن)

زاہدہ زیدی

نہ حسین اور نہ یہ مسیحا بس ایک انسان عہدِ نو کا
برہنہ پا دشتِ کربلا میں خود آپ اپنی صلیب اٹھائے

محمد علوی

دل ہے پیاسا حسین کے مانند
یہ بدن کربلا کا میداں ہے
کتنا مشکل ہے زندگی کرنا
اور نہ سوچو تو کتنا آساں ہے

کمار پاشی

ایودھیا! آ رہا ہوں مَیں
مَیں تیری کوکھ سے جنما
تری گودی کا پالا ہوں
تری صدیوں پرانی، سانولی مٹی میں کھیلا ہوں

ایودھیا! میرا باہر: کربلا ہے
اندروں میرا: کپل وستو ہے، مکّہ ہے مدینہ ہے ...
(ایودھیا مَیں آ رہا ہوں)

حنیف کیفی

العطش کہہ کے چلا تھا کوئی پیاسا دریا
اک صدا گونجتی ہے آج بھی دریا دریا

پانی کے پاس رہ کے بھی پیاسے ہیں کتنے لوگ
جاری ابھی روایتِ نہرِ فرات ہے

رہِ سفر کی الہٰی یہ کیسی گردش تھی
اُٹھا جہاں سے قدم لوٹ کر وہیں ٹھہرا

منظفر حنفی

چاہتا یہ ہوں کہ دنیا ظلم کو پہچان جائے
خواہ اس کرب وبلا کے معرکے میں جان جائے

آپ لاکھوں کی طرف، میں ہوں بہتر کی طرف
تیغ چمکے گی بہر حال مرے سر کی طرف

محسن زیدی

کس دل میں آرزوؤں نے خیمے کیے تھے نصب
کس دشتِ بے شجر میں یہ لشکر پڑا رہا

دو رنگ وقت کے نیزوں پہ ہیں سر رکھے ہوئے
وقت ہر دور میں نذرانۂ سر مانگے ہے

شارب ردولوی

جدھر سے نکلا ہوں نیزوں پہ سر ہی سر دیکھے
یہ شہر کیا مجھے ہر شہر کربلا سا لگا

رخسانہ جبیں

ہمارے واسطے بھی کچھ نہ کچھ تو لکھنا تھا
فرات لکھ نہ سکا دشتِ کربلا تو لکھ

دیگر شعرا
(پاکستان)

شکیب جلالی

آکر گِرا تھا کوئی پرندہ لہو میں تر — تصویر اپنی چھوڑ گیا ہے چٹان پر
کتنے ہی زخم ہیں میرے اک زخم میں چھُپے — کتنے ہی تیر آنے لگے اک نِشان پر
جل تھل ہوئی تمام زمین آس پاس کی — پانی کی بوند بھی نہ گِری سائبان پر
سایہ نہیں تھا نیند کا آنکھوں میں دُور تک — بِکھرے تھے روشنی کے نگیں آسمان پر
حق بات آکے رک سی گئی تھی کبھی شکیب — چھالے پڑے ہوئے ہیں ابھی تک زبان پر

ساحل تمام گردِ ندامت سے اَٹ گیا — دریا سے کوئی آکے جو پیاسا پلٹ گیا

سرمد صہبائی

سروں پہ کرب و بلا کے موسم کا سخت خیمہ کھنچا ہوا ہے
ہوا پہ لکھے ہوئے ہیں نوحے
فضا میں لٹکے ہوئے ہیں چہرے
افق پہ ٹوٹی ہوئی لکیریں
زمیں پہ پھیلے ہوئے ہیں سائے
ہماری پلکیں اُدھڑ چکی ہیں
تمام خوابوں کی دُھندلی رُوحیں مہیب جنگل کے راستوں پر
بھٹک رہی ہیں

• ——— خاک اور دُھند کا سفر

فارغ بخاری

ہے فخر نسبتِ شبّیر پر ہمیں فارغ
بغاوتوں کی روایت ہمارے گھر سے چلی

عُبَیداللہ علیم

اس قافلے نے دیکھ لیا کربلا کا دن
اب رہ گیا ہے شام کا بازار دیکھنا

صابرظفر

خبر ہے گرم کہ ہے آج میرے قتل کی رات
کہاں گئے مرے بازو کہاں گئے مرے ہات

ثروت حسین

جھلک اٹھا ہے کنارِ شفق سے تابہ اُفق
اَبَد کنار ہوا خون رائیگاں نہ گیا

سلیم کوثر

یہ فقط عظمتِ کردار کے ڈھب ہوتے ہیں
فیصلے جنگ کے تلوار سے کب ہوتے ہیں

آپ نے ملاحظہ فرمایا کہ جدید اردو شاعری میں کردارِ حسین، واقعۂ کربلا اور اس کے تعلیقات ایک مسلسل موضوع کی حیثیت سے موجودہ شعری رویوں کا حصہ بن کر جاری و ساری ہیں۔ ایسا غزل میں ہو رہا ہے اور نظم میں بھی۔ اس موضوع کی اتنی کیفیتیں، اتنی شکلیں اور اتنے ابعاد ہیں کہ سب کا احاطہ کرنا تقریباً ناممکن ہے۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ یہ اظہار براہِ راست بھی ہو رہا ہے اور خالص استعاراتی اور علامتی پیرایے میں بھی۔ کسی تاریخی حوالے سے تخلیق

یا شعری استعمال کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ اس کی مدد سے معنیات کی ایسی دنیائیں وجود میں آتی ہیں جن کا الفاظ کے لغوی اور ظاہری معانی سے علاقہ رکھنے والی معنیات میں قیاس بھی نہیں کیا جا سکتا۔ استعاراتی اور علامتی پیرایوں کی (اگر انھیں فنکار نے سلیقے سے برتا ہے تو) سب سے بڑی پہچان یہ ہے کہ الفاظ صرف منطقی رشتوں تک محدود نہیں رہتے بلکہ تعلیقات اور تلازموں کے ذریعے متحرک بھی کرتے ہیں اور پورے بیان کو برقیا (ENERGISE) دیتے ہیں، نتیجۃً معنیات کی ایسی تنظیم وجود میں آتی ہے جو تہہ در تہہ اور کثیرالابعاد ہوتی ہے اور الفاظ کی چھپی ہوئی قوتوں کو بروئے کار لاتی ہے۔ اس کا دار و مدار بڑی حد تک شاعر کی انفرادی صلاحیت اور تخلیقی قوت پر ہے جس کا اندازہ اس مضمون میں پیش کی گئی مثالوں سے کیا جا سکتا ہے۔ ہر شاعر کی اپنی شناخت اور اپنی انفرادیت ہے، اور حوالے کو برتنے کا طریقہ بھی ایک سا نہیں۔ یہ تنوع نہ ہو تو آرٹ میں اکتا دینے والی یکسانیت پیدا ہو جاتی ہے۔ کسی کے یہاں شعری اظہار نہایت اعلیٰ سطح پر ہوا ہے کسی کے یہاں کم اعلیٰ سطح پر، اور کہیں اظہار میں ارتکاز کی کمی ہے۔ اس کا گہرا تعلق اس بات سے ہے کہ فنکار کسی محرّک کو کتنی شدّت سے محسوس کرتا ہے یا کوئی تجربہ کس حد تک خود اس کی سائیکی کا تجربہ بن سکا ہے یا پھر وہ اس کے تخلیقی اظہار پر کس حد تک قادر ہے۔ اس مضمون میں عمداً میں نے ایسی بہت سی مثالوں سے صرفِ نظر کیا ہے جو تخلیقی یا استعاراتی اعتبار سے معنی خیز نہیں تھیں۔ اغلب یہ ہے کہ سہواً کوئی اہم چیز چھوٹ بھی گئی ہوگی تاہم میری یہ کوشش رہی ہے کہ اس سلسلے کے تمام موڑ اور امتیازی نشانات سامنے آجائیں۔ درج بالا مثالوں سے بہر حال اتنی بات واضح طور پر معلوم ہو جاتی ہے کہ زیرِ بحث تاریخی حوالہ اب بمنزلہ ایک رجحان کے اردو شاعری میں راسخ ہو چکا ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ موجودہ ذہن و شعور اس سے آزادانہ فیضان حاصل کر رہا ہے اور یہ موضوع ہمارے عہد کی تخلیقی شخصیت اور شعری وجود کا حصہ بن چکا ہے۔ علامہ اقبال اور ان کے عہد کے شعرا نے اس سلسلے میں بنیادگذاروں کا کام کیا۔ ترقی پسند شعرا نے ان بنیادوں کو اٹھایا اور بعد میں آنے والے نئے شاعروں نے اس سلسلے میں نئی اظہاراتی اور معنیاتی جہات کو

روشن کر کے اسے باقاعدہ شعری رجحان کی حیثیت دے دی۔ امام حسین کی ذات اور ان کی بے مثال شہادت اسلامی تاریخ کا ایسا روشن نقطہ اور سرچشمۂ فیض ہے جس سے آنے والے زمانے ہمیشہ ہمیشہ کسبِ نور کرتے رہیں گے۔ تاریخ کا یہ منور نقطہ اردو شاعری کے حافظے سے کبھی محو نہیں ہوا۔ دوہوں، عوامی گیتوں، دو بولوں، چو بولوں، منقبتوں، سلاموں، مخمسوں مسدسوں کی شکل میں صدیوں کا رثائی ادب اِس کا شاہد ہے۔ یہ واقعہ ہے کہ صنفِ مرثیہ نے جو فروغ اردو میں پایا اور جو شعری عزّ و وقار اسے اردو میں حاصل ہوا، شاید ہی کسی دوسری زبان میں اتنے بڑے پیمانے پر ایسا ہوا ہو۔ رثائی ادب کی یہ ساری روایت اردو شاعری کا ایسا سرمایہ ہے جس سے صرفِ نظر کیا ہی نہیں جا سکتا۔ تاہم عہدِ حاضر میں یہ اظہارِ رثائی ادب سے ہٹ کر عام غزل اور نظم میں نئی معنیاتی شان کے ساتھ نمایاں ہو رہا ہے۔ ایسی شاعری کا بڑا حصّہ مزاحمتی ادب کی ذیل میں آتا ہے جو تیسری دُنیا کی شاعری کا خاص رجحان ہے۔ خاطر نشان رہے کہ زندہ زبانوں کا تہذیبی اور تخلیقی سفر جاری رہتا ہے۔ زبانیں اور معاشرے کبھی کبھی ایسے موڑ پر بھی آ پہنچتے ہیں، جہاں نظرِ بازپسیں کی ضرورت ہوتی ہے اور اپنا احتساب واجب ہو جاتا ہے۔ ماضی کی صدیاں خون میں خود بخود گونجنے لگتی ہیں، اور ایسے میں فن کار کا وجدان تاریخ کی تحریری سندوں اور اجتماعی لاشعور کے اتھاہ گہرے سناٹوں سے اُن آوازوں کو نکال لاتا ہے جن سے وہ ہم کلام ہو سکتا ہے اور جن سے اپنے عہد کے 'درد و داغ و سوز و ساز و جستجو و آرزو' کو بہتر طور پر سمجھنے یا بیان کرنے کے لیے مدد لے سکتا ہے۔ حسینؑ ابن علی کی حق شناسی، پامردی، استقلال اور فقید المثال ایثار و قربانی اور اہلِ بیت کا دُکھ اور مصائب کو صبر و شکر سے جھیلنے کی طاقت و توفیق ایسا سرچشمۂ سعادت ہے، جس سے جدید دور میں اردو غزل اور اردو نظم کی نئی تخلیقی جہات روشن ہوئی ہیں، اور معنی آفرینی اور تاثیر و دردمندی کے نئے اُفق سامنے آئے ہیں۔[۵]

---

۵ بہت سے پاکستانی شعرا کے مجموعے ہندوستان میں دستیاب نہیں ہیں۔ اس سلسلے میں میری فرمائش پر بعض احباب نے کرم فرمایا۔ مَیں تہِ دل سے ان کا شکر گزار ہوں۔

پَس نوَشت

پسِ نوشت

یہ مقالہ انجمنِ سادات امروہہ، کراچی کی تحریک پر اپریل ۱۹۸۴ء میں لکھا گیا تھا، لیکن وہ سمپوزیم بوجوہ منعقد نہ ہوسکا۔ پچھلے سال مئی ۱۹۸۵ء میں جب کراچی جانا ہوا تو پہلی بار اس کو انجمن ترقیِ اُردو پاکستان کے جلسے میں پروفیسر کرّار حسین کی صدارت میں پڑھا گیا۔ پھر اسلام آباد کی اَدبی تنظیم دائرہ کی فرمائش پر ہوٹل اسلام آباد کے ایک جلسے میں پیش کیا گیا۔ ۱۹۸۵ء کے اواخر میں جب میں برٹش کونسل فیلوشپ پر یوروپ اور کنیڈا گیا ہوا تھا تو اُردو مرکز لندن، اور رائٹرز فورم آف پاکستانی کینیڈینز، ٹورنٹو کی فرمائش پر ان کے خصوصی جلسوں میں پڑھا گیا۔ واپس آنے کے بعد مارچ ۱۹۸۶ء میں علی گڑھ مسلم یونیورسٹی میں اس کے ایک حصّے کو بطور توسیعی خطبے کے پیش کیا گیا۔ غرض اس دوران مجھے اہلِ نظر اور سامعین کے ایک وسیع حلقے کا ردِّعمل جاننے کا موقع ملتا رہا، اور مقالے میں ترمیم و تنسیخ کا سلسلہ جاری رہا۔ کوئی چیز جب تک وہ اشاعت کے لیے چلی نہیں جاتی، دراصل زیرِ تحریر ہی رہتی ہے یہی اس مقالے کے ساتھ ہوتا رہا۔ مجھے احساس ہے کہ اب بھی اس میں کئی کمیاں اور کوتاہیاں ہوں گی، لیکن بنیادی مقدمہ بہر حال سامنے آ گیا ہے کہ موجودہ عہد کی شاعری میں کربلا اور اس کے تعلیقات کی معنیاتی توسیع و تقلیب ہوئی ہے، اور بالخصوص احتجاجی شاعری میں کربلا اور اس کے تعلیقات نئے سماجی سیاسی ابعاد کے ساتھ طاقتور اور موثر شعری

انھاریوں کے طور پر استعمال ہو رہے ہیں۔ چند ماہ پہلے جب جناب علی جواد زیدی دہلی سے گزرے تو ملاقات کے دوران ان سے ذکر آیا۔ انھوں نے فرمایا کہ تقریباً چالیس برس قبل ممتاز حسین جونپوری نے اپنی مختصر کتاب خونِ شہیداں میں غزل کے اشعار پر واقعۂ کربلا کے اثرات سے بحث کی تھی۔ دہلی میں مجھے یہ کتاب کہیں دستیاب نہ ہو سکی۔ لکھنؤ اور علی گڑھ بھی کئی حضرات سے رجوع کیا لیکن کامیابی نہ ہوئی۔ بالآخر ڈاکٹر نیر مسعود کو زحمت دی۔ خیال تھا کہ شاید مصنف نے اس کی کاپی پروفیسر سید مسعود حسن رضوی ادیب کی خدمت میں پیش کی ہو اور ان کے کتب خانے میں محفوظ رہ گئی ہو۔ میں ڈاکٹر نیر مسعود کا بدل ممنون ہوں کہ انھوں نے اسے تلاش کر کے ڈاکٹر انیس اشفاق کے ذریعے دہلی بھجوا دیا۔ اگرچہ زیرِ نظر مقالے کا موضوع کلاسیکی غزل پر واقعۂ کربلا کے اثرات نہیں ہے، اور غزلیہ روایت میں جہاں تک ابتدائی نقوش کا تعلق ہے، خدائے سخن میر تقی میر کے اشعار کی روشنی میں راقم الحروف نے یہ بات مقالے کے پہلے حصے میں عرض کر دی تھی۔ تاہم اس کتاب کے مطالعے سے، اس امر کی توثیق ہو گئی کہ کلاسیکی روایت میں اس کے نشانات ڈھونڈے جا سکتے ہیں، اور راقم الحروف نے صفحہ ۲۵ پر جس توقع کا اظہار کیا ہے وہ غلط نہیں تھی۔

خونِ شہیداں، مصنفہ ممتاز حسین جون پوری، اگست ۱۹۴۲ء میں بہ اہتمام نظامی پریس لکھنؤ شائع ہوئی۔ کتاب چھوٹے سائز کے ۱۴۳ صفحات پر مشتمل ہے۔ سرورق پر مصنف نے وضاحت کی ہے "مشرقی زندگی اور مشرقی ادب خصوصاً غزل پر واقعۂ کربلا کا اثر"۔ اس کا ایک نسخہ انھوں نے جناب سید مسعود حسن رضوی ادیب کو "ہدیہ محقر" لکھ کر دستخطی پیش کیا تھا۔ تاریخ درج نہیں۔ مصنف نے مباحث میں تخئیل کے اثرات و عمل کو اہمیت دی ہے، اور "واقعۂ کربلا کی تخئیل کی اہمیت" سے بحث کرتے ہوئے بتایا ہے کہ مشرقی ادب پر واقعۂ کربلا کی اثر اندازی کس طور پر ہوئی، اور "مرثیے سے ادب خصوصاً غزل اور مشرقی زندگی کو کیا کیا فائدے پہنچے"۔ اگرچہ مصنف نے شروع میں وضاحت کی ہے کہ یہ کوئی مذہبی یا تاریخی کتاب نہیں ہے، لیکن مصنف نے جو بھی بحث کی ہے، وہ رثائی ادب کی افادیت کے نقطۂ نظر ہی سے کی ہے۔ اس لیے ذہنی رویہ بڑی حد تک مذہبی ہو گیا ہے۔

ان کا بیان ہے :

" مرثیہ کی شاعری سے جہاں اور فوائد عام انسانوں اور ادب کو حاصل ہوئے، وہاں یزید کے ظلم و ستم اور ناحق کوشی بھی دنیا پر مرثیہ کی شاعری سے واضح ہوتی ہے۔ مرثیہ تو تھا ہی، غزل نے بھی اس اثر کو قبول کر لیا اور وہی بات پردہ ہی پردہ میں غزل سے بھی ظاہر ہونے لگی۔ اس بنا پر کسی کی یہ آرزو نہیں ہو سکتی کہ غزل کو یہ شیوہ اختیار نہ کرنا چاہیے تھا۔ حقیقتاً غزل نے اس شیوہ کو اختیار کر کے اپنے دائرۂ تخیل میں اصلاح کا مادّہ پیدا کیا۔"

(ص ۵۱)

" مرثیہ اور واقعۂ کربلا کی تخیل نے اپنا اثر ڈال کر بہت بڑی حد تک غزل کی اصلاح کی ورنہ جیسا حالی مرحوم نے کہا ہے بہت صحیح کہا ہے کہ پچھلے دور کی غزل کا زیادہ حصّہ ناپاک لٹریچر کا ایک دفتر ہے۔"

(ص ۵۵)

مثالیہ اشعار کے انتخاب میں بھی مصنف کا رویہ ادبی کم اور مذہبی زیادہ ہے، لکھتے ہیں :

" مثالیہ اشعار کے لیے یہ خاص انتظام کیا گیا ہے کہ زندہ شعرا میں جن سے میں مل سکا اور جنھوں نے نظریۂ مذکور کی تصدیق فرمائی، انھیں کے کلام درج کیے گئے، اس لیے اپنے لکھنؤ کے زمانۂ قیام میں یہاں کے شعرا کے کلام کے حاصل کرنے کا مجھے زیادہ موقع ملا۔ بہت سے اور شعرائے زمانۂ حال اور قدیم کے ایسے ہیں جن کے دیوان سے بکثرت مثالیہ اشعار مجھے دستیاب ہوئے، مگر ان سے میں تصدیق نہ کر سکا، اس لیے ان کو نظر انداز کرنے کے سوا چارہ نہ تھا۔ مردہ شعرا کے وہی اشعار میں نے اس باب (دہم) میں لکھے ہیں جن کا تعلق اس نظریہ سے ہونا یقینی صحیح ہے۔"

(ص ۱۲۲)

ایک جگہ یہ بھی لکھا ہے :

" بعض اشعار ان میں سے خود ان کے مصنفین نے یہ کہہ کر مرحمت کیے

ہیں کہ کربلا والوں کے عشق کا کارنامہ سامنے رکھ کر انھوں نے غزل کے لیے یہ شعر کہے ہیں۔" (ص ٦٣)

تاہم ممتاز حسین جونپوری نے آخری باب یعنی باب دہم میں عربی، فارسی اور ہندی سے جو مثالیں درج کی ہیں اور بغیر کسی بحث کے درج کی ہیں، وہ ہمارے لیے بڑی اہمیت کی حامل ہیں۔ کتاب کے شروع کے ابواب میں جو مباحث ہیں، ان میں مصنف کا استدلال یا تو غیر ادبی ہو گیا ہے یا حد درجہ کمزور ہے۔ وہ تخئیل پر بجا طور پر زور دیتے ہیں، لیکن رمز و ایما یا تشبیہ و استعارہ کی معنیاتی توسیع یا تقلیب کے بارے میں ان کا ذہن صاف نہیں۔ غالباً اس وقت ہمارے ادبی مطالعات کی عمومی کیفیت یہی تھی۔ کہیں کہیں انھوں نے تخئیل پر اتنا زور دیا ہے کہ بحث دور از کار ہو گئی ہے، اور یوں محسوس ہوتا ہے کہ بعض اشعار کا رشتہ کھینچ تان کر تاریخی واقعے سے جوڑا جا رہا ہے۔ یا پھر بیانیہ اشعار ہی کو مرکزی حوالے کے طور پر پیش کیا گیا ہے، اور مذہبی حوالے کی خارجی تفصیل پیش کر کے معنی کو، جو بیانیہ شعر میں یوں بھی محدود ہوتا ہے، مزید محدود کر دیا گیا ہے۔ مثلاً ذیل کے اشعار دیکھیے:

زور ہی کیا تھا جفائے باغباں دیکھا کیے
آشیاں اجڑا کیا ہم نا تواں دیکھا کیے
(صفی لکھنوی)

یہ کہتا حشر میں اک خانماں برباد آتا ہے
مری آنکھوں کے آگے جل رہا ہے آشیاں میرا
(بیخود)

کی مرے قتل کے بعد اس نے جفا سے توبہ
ہائے اس زود پشیماں کا پشیماں ہونا
(غالب)

جھٹپٹا وقت ہے بہتا ہُوا دریا ٹھہرا
صبح سے شام ہوئی دل نہ ہمارا ٹھہرا

پہلے شعر کے بارے میں لکھتے ہیں کہ :

"صفی لکھنوی نے مصنّف سے خود اس بات کی تصدیق فرمائی کہ اس شعر کے نظم کرتے وقت ناتواں کے قافیے پر نظر کرتے ہی دفعتاً سیّد سجاد امام زین العابدین فرزند امام حسین کی ناتوانی، بے کسی، اور اس وقت کی مجبوری خیال کے سامنے آگئی ۔" (ص ۷۹)

ممکن ہے یہ صحیح ہو۔ لیکن استخراجِ معنی کا یہ طریقہ مخدوش ہے، کیونکہ اُن ہزاروں لاکھوں اشعار کا کیا ہوگا جن کے مصنفین نے ان کے بارے میں کوئی وضاحت نہیں کی۔ نیز یہ کہ اتفاقی مطابقت بھی صرف تبھی بحث کی بنیاد بن سکتی ہے جب معنیاتی استدلال کے لیے کوئی مضبوط اظہاری بنیاد موجود ہو۔ جبکہ اس شعر میں ایسی کوئی چیز نہیں ہے۔ ممتاز حسین جونپوری نے اصل واقعے سے اس شعر کا رشتہ ملاتے ہوئے شہادتِ حسینؑ کے بعد خیمۂ اہلِ بیت میں آگ لگانے سے لے کر عابدِ بیمار کو بیڑی، طوق اور زنجیریں پہنانے تک کے مناظر ایک ایک کر کے بیان کر دیے ہیں (صفحہ ۸، ۷ تا ۸۰) ظاہر ہے کہ یہ شعر اس نوع کے اخذِ معنی کی اجازت نہیں دیتا، تاہم اگر کوئی اشارہ کسی خصوصی واقعہ کی طرف مان بھی لیا جائے تب بھی مطالب کی اس نوع کی بحث اس کو تغزل کی کیفیت سے ہٹا کر رثائی ادب کے دائرے میں لے آئے گی جو اگرچہ کارِ ثواب ہے، لیکن جس سے معنی کی اطلاقی اور توسیعی نوعیت ختم ہو جاتی ہے۔ ممتاز حسین جون پوری نے اسی نوع کی بحث دیگر اشعار کے بارے میں بھی کی ہے :

"بیخود مرحوم نے حضرت سجاد کی اسی قلبی حالت سے متاثر ہو کر غزل میں ایک شعر کہا ہے جو ایک مرثیے سے کم نہیں ۔" (ص ۸۰)

اس سے زیادہ دلچسپ وضاحت غالب کے شعر کے بارے میں کی ہے :

"یہ تصدیق تو غالب ہی کر سکتے تھے کہ اس شعر کی تخیل کو کس طرح اور کس مضمون یا واقعہ سے اخذ کرنے کا ان کو موقع ملا، مگر بکثرت ادیب اس پر متفق ہیں کہ واقعۂ کربلا سے یہ تخیل لی گئی ہے، اس لیے کہ قتلِ حسین کے بعد یزید کی زود پشیمانی نے اس کے دل و دماغ پر اتنا گہرا اثر ڈالا کہ امام زین العابدین زندہ سامنے ہیں اور یزید کی نہ بیعت کی نہ ان سے بیعت کرا لینے کی ہمت یزید کو ہوئی . . . " (ص ۸۸)

اسی طرح —— چوتھا شعر بھی ایک عمومی کیفیت کو ظاہر کرتا ہے، اور اس میں کوئی رمز یا اشارہ ایسا نہیں کہ اس کا رشتہ کسی خاص واقعہ سے ملایا جا سکے لیکن ممتاز حسین جونپوری لکھتے ہیں :

"شام اور سحر کا وہ سماں ہوتا ہے جب دونوں وقت ملتے ہیں، اور صبح کے سہانے اور شام کے بھیانک وقت اور زمانہ کی طلسمی نیرنگیوں کا یہ اثر بیمار تک پر پڑتا ہے کہ وہ بھی کبھی کبھی اس وقت اپنی مصیبت بھول جاتا ہے . . . مگر ایسے وقت میں بھی رونے والے پر غم کا یہ غلبہ ہے کہ اس کا رونا کم نہیں ہوتا . . . یہ شعر حسرت موہانی کا ہے جو اولادِ فاطمہ سے ہیں۔ کربلا کا واقعہ ان کے مورثوں کی سرگزشتِ غم ہے۔ شعوری یا غیر شعوری جس حیثیت سے دیکھا جائے، واقعۂ کربلا اور غم اہلِ بیت کی تاریخ کی ورق گردانی کرتے وقت امام زین العابدین کی الم ناک زندگی سے یقیناً وہ متاثر ہو چکے تھے" (ص ۸۲-۸۳) (کاظم علی خاں نے وضاحت کی ہے کہ یہ شعر حسرت موہانی کا نہیں، آغا محمد شرف لکھنوی کا ہے، اور دیوانِ شرف (مطبوعہ لکھنؤ ۱۸۹۶ء) میں صفحہ ۵ پر موجود ہے)

ممتاز حسین جونپوری کے استدلال کا عام انداز یہ ہے کہ شعر کی تخیل سے بحث کرتے ہوئے ان پر عقیدت اس درجہ غالب آجاتی ہے کہ ان کے مباحث ادبی نہ رہ کر مذہبی رنگ میں رنگ جاتے ہیں۔ میرے نزدیک ان کا کارنامہ نہ تو یہ مباحث ہیں، نہ یہ کہ انھوں نے فرمائش کر کے شعرا سے اس طرح کے شعر کہلوائے، یا ایسے اشعار کی

واقعاتی تصدیق شعرا سے کرائی، بلکہ یہ کہ انھوں نے سب سے پہلے تغزل کے پیرایے میں اس روایت کا کھوج لگایا، اور بعض قدیم عربی، فارسی اور ہندی اشعار کی نشان دہی کر دی۔ اتفاق سے یہ اشعار جو کسی نے کہہ کر مصنف کو نہیں دیے تھے، ان میں سے بعض اعلیٰ پایے کے ہیں، اور استعاراتی تفاعل کے اعتبار سے بھی توجہ طلب ہیں۔

اس مقالے کی شق (۲) میں میر تقی میر کے اشعار سے بحث کرتے ہوئے راقم الحروف نے عرض کیا تھا کہ زیرِ تصنیف مقالے کا موضوع اگرچہ کلاسیکی روایت نہیں ہے، تاہم "واقعۂ کربلا کے تاریخی حوالے کا استعاراتی اظہار غزل کی کلاسیکی روایت میں یقیناً ڈھونڈا جا سکتا ہے اور اس کی تلاش سعیِ لاحاصل نہ ہو گی"۔ مولانا کی اس نوع کی مثالوں سے راقم الحروف کے قیاس کو تقویت پہنچتی ہے۔

عربی

مولانا نے باب دہم میں عربی کے تین شعر پیش کیے ہیں۔ ان کا بیان ہے کہ . . . ۳۵۲ھ میں جب پہلی بار کھل کر مظلومِ کربلا کی عزاداری سرزمینِ بغداد پر بعہدِ معز الدولہ دیلمی منائی گئی (صفحہ ۳۰-۳۱) تو ابو فراس ہمدانی کو اتنی ہمت ہوئی کہ واقعۂ کربلا کو قصیدہ کے تشبیب میں کھل کر تغزل کے رنگ میں ظاہر کر سکا۔ اس سے پہلے کسی عربی یا فارسی شعر کا سراغ نہیں ملتا۔ ابو فراس ہمدانی عرب کا عدیم المثال شاعر تھا جو دوستدارِ اہلِ بیت ہونے کے جرم میں بعہدِ فرماں روائے بنی عباس ۳۵۷ھ میں شہید کر دیا گیا۔ نجف میں ایک کتاب مرتبہ عبدالحسین ابن احمد موسومہ شہداء الفضیلہ ۱۳۵۸ھ میں شائع ہوئی ہے جس میں چوتھی صدی ہجری یعنی عباسیوں کے عہد سے اس عہد تک جو علما شہید کیے گئے، ان کا تذکرہ ہے۔ اس کتاب میں ابو فراس ابن سعید ابن ہمدان الحمدانی کا ایک شعر ملتا ہے جو ایک قصیدہ کی تشبیب کا شعر ہے:

فَحُرِمتُ قُربَ الوَصلِ مِنہُ مِثلَ مَا
حُرِمَ الحُسَینُ المَآءَ وَھُوَ یَرَاہُ

(پس محروم ہوا میں اس کے وصل کے حاصل کرنے سے جیسے
کہ حسین محروم رہے پانی سے حالانکہ وہ پانی دیکھ رہے تھے)
ایضاً صفحہ ۳۰۔۱۲۳،۳۱

جو شعر مقامات جریری سے نقل کیا گیا ہے، وہ براہِ راست سانحۂ عظیم کے بارے میں ہے، لیکن کسی نامعلوم شاعر کا یہ شعر جو دروس البلاغۃ کی بحث محسنات معنویہ میں ملتا ہے اس اعتبار سے قابلِ غور ہے کہ اس میں بھی ابو فراس ہمدانی کے شعر کی طرح جذبۂ عشق کے تناظر میں معنی کی تقلیب ہوئی ہے جس سے شعر میں ایک خاص لطف پیدا ہو گیا ہے:

یَا سَیِّدًا اَجَازَ لُطفًا لَہُ البَرَایَا عَبِیدُ
اَنتَ الحُسَینُ وَلٰکِن جَفَاکَ فِینَا یَزِیدُ

(اے سردار کہ جامع لطف و مہربانی اور تمام مخلوق اس کی
غلام۔ تو حسین ہے لیکن تیرا ظلم ہم پر بڑھتا جاتا ہے)
ایضاً صفحہ ۱۲۳

فارسی

فارسی کے تحت ممتاز حسین جونپوری نے دس اشعار نقل کیے ہیں۔ ان میں سے ایک تو غالب کا وہی شعر ہے جسے ہم پہلے پیش کر آئے ہیں، باقی اشعار میں سے بعض یہاں پیش کیے جا رہے ہیں جو خاصے پُر لطف ہیں۔ مولانا نے اُن کے معنیاتی انسلاکات سے بحث نہیں کی حالانکہ سعدی، حافظ، عرفی، نظیری اور غنی کشمیری کے اشعار بے پناہ ہیں اور ان میں معنی کی ایسی ایسی توسیع و تقلیب ہوئی ہے کہ دیکھنے سے تعلق رکھتی ہے:

سَعدی شیرازیؒ:

رو ان تشنہ برآساید از کنار فرات
مرا فرات ز سر برگزشت و تشنہ ترم

(دریائے فرات کے کنارے پیاسے سیراب ہو جاتے ہیں، لیکن میرا یہ حال ہے کہ فرات کا پانی میرے سر سے گزر گیا اور میں اور بھی پیاسا رہ گیا)

حَافِظ:

آنچہ جانِ عاشقاں از دستِ ہجرت می کشد
کس ندیدہ در جہاں جز کشتگان کربلا!

(جدائی کی سختی سے جو عاشقوں کی جان پر آبنی ہے، اس کا تجربہ اس دنیا میں سوائے شہدائے کربلا کے کسی کو نہیں ہے)

عُرفی:

وفا را یاد گیر از دوست کز ماتم ہمیہ سازد
لباس کعبہ در مرگ شہیدان بیا پوشش

(وفاداری کا سبق اس دوست سے حاصل کرو جس نے اپنے شہید کے ماتم میں کعبہ کی پوشش کو سیاہ قرار دیا)

نظیریؒ:

چوں میرود نظیری خونیں کفن بہ حشر
خلقے فغاں کنند کہ ایں دادخواہ کیست

(جب قیامت کے دن خون آلود کفن میں نظیری آئے گا تو لوگ شور کریں گے کہ یہ کون مظلوم انصاف چاہنے والا ہے)

نظیری:

صد سال بہ محبت لیلیٰ گزشتہ است
بیداد بر قبیلۂ مجنوں نکردہ کس!

(لیلیٰ سے عشق و محبت کے واقعہ کو سو سال گزر گئے لیکن کسی نے مجنوں کے قبیلہ پر ظلم و ستم نہ کیا)

هادی اَصفہانی:

فوجِ مژگاں را بہ قلبِ بیقراراں تاختی
ہر کجا خوں ریز گشتی کربلا ے ساختی

(اے محبوب تو نے بے قراروں کے دل پر مژگاں کی فوج کا دھاوا کیا۔ تو نے جہاں کہیں اس طرح خوں ریزی کی، اس جگہ کو مقتلِ کربلا بنا دیا)

غنی کشمیری:

خام گویاں بسکہ می سازند معنی ہا شہید
شد زمینِ شعر آخر چوں زمینِ کربلا

(چونکہ خام گو شعرا معنی کو شہید کرتے ہیں، زمینِ شعر بالآخر زمینِ کربلا بن گئی ہے)

بھاشا

ہندی کے تین سورٹھے بھی ممتاز حسین جونپوری نے نقل کیے ہیں جو انھیں ٹھاکر پنچم سنگھ سیتاپوری نے کسی قدیم بیاض سے نقل کر کے بھیجے تھے، مگر ان کو یہ نہ معلوم ہو سکا کہ کس عہد کے اور کس کے اشعار ہیں۔ بھاشا کی شعری روایت کے مطابق ان میں برہا کی کیفیت ہے، اور ہر سورٹھے میں کچھ نہ کچھ نکتہ ہے جو خالی از لطف نہیں:

बरसन पाछे पठइन पाती लिखते तापै धीर-धरो।
किते पूरी हो पीतम आज्ञा तोष हुसैना तीर रहयो॥

بَرَسَن پاچھے پٹھین پاتی، لِکھتے تاپے دھیر دھرو
کِتے پُورِ ہو پیتم آگیا، توش حُسَینا تیر رہیو

(ایک تو برسوں کے بعد خط بھیجا، اس پر لکھتے ہو کہ صبر کرو۔ بیتم کا حکم کیسے
پورا ہو، صبر تو حسین کے پاس تھا)

दगा दियो अस नाथ, देखत कामिनि ममहृदय।
छोड़ दियो जस साथ कूफी अपने पाहुनन॥

دَگا دِیو اَس ناتھ دیکھت کامنی مَم ہردے
چھوڑ دِیو جس ساتھ کوفی اَپنے پاہُنَن
(اے ناتھ محبوب کو دیکھتے ہی میرے دل نے مجھ سے اس طرح دغا کی
جس طرح کوفیوں نے اپنے مہمانوں کا ساتھ چھوڑ دیا تھا)

मेघ बिदेसो बालम कहियो, जल थल भरि तुम अतिहो बरस्यो।
भवन द्वार तप रहयो तुम्हारो, जसकर बल की भूमि तप्यो॥

میگھ بدیسی بالم کہیو، جل تھل بھر تم اَت ہی برسیو
بھون دُوار تپ رہیو تمھارو جس کربل کی بھوم تپیو
(اے میگھ، بدیسی بالم سے کہنا کہ پانی اتنا برسا کہ جل تھل بھر گئے، لیکن
تمھارے بغیر گھر آنگن ایسا تپ رہا ہے جیسے کربلا کی زمین تپتی تھی)

اُردو

اُردو مثالوں میں میر تقی میر کے کُل چار شعر نقل ہوئے ہیں۔ ان میں ایک بھی وہ شعر نہیں جو ہم پہلے حصے میں نقل کر آئے ہیں۔ باقی اشعار میں دو وا‌قعاتی ہیں، ان کو چھوڑ کر دو کے

دو شعر یہاں پیش کیے جاتے ہیں۔ ان کو انھیں معروضات کی روشنی میں دیکھنا چاہیے جو شق دوم میں پیش کیے گئے تھے:

پھر بعد میرے آج تلک سر نہیں بکا
اک عمر سے کساد ہے بازارِ عشق کا

خوں میں لوٹوں کہ میں لوہو میں نہاؤں اے میر
یار مستغنی ہے اس کو مری پروا کیا ہے

ذوق، مومن اور داغ کا ایک ایک شعر دیکھیے:

لکھوں جو میں کوئی مضمونِ ظلمِ چرخ۔ بریں
تو کربلا کی زمیں ہو مری غزل کی زمیں
—— ذوق

سینہ کوبی سے زمیں ساری ہلا کر اُٹھے
کیا عَلَم دھوم سے تیرے شہدا کے اُٹھے
—— مومن

کریں تم سے ہم بے رخی توبہ توبہ
یہ کوفی کریں گے یہ شامی کریں گے
—— داغ

ممتاز حسین جونپوری کی اصل توجہ لکھنوی شعرا پر صرف ہوئی ہے۔ یہ اشعار تیرہ صفحوں میں آئے ہیں اور ان کی مجموعی تعداد ایک سو سے زیادہ ہی ہے، لیکن ان میں زیادہ تر اشعار کربلا اور محرم کے رسوماتی یا معاشرتی پہلو کے مظہر ہیں۔ ان کی نوعیت بیانیہ ہے۔ ان میں سامنے کی کسی رسم، منظر، رواج یا چلن کو سطحی طور پر بیان کر دیا ہے، اور کسی طرح کی شعری کشش یا معنیاتی توسیع پیدا نہیں ہوئی۔

بلند ہیں عَلَم آہ شورِ ماتم ہے
غمِ فراق سے گھر میں مرے محرم ہے
——— ناسخ

فراقِ یار میں روتا ہوں مَیں یوں باندھ کر مضموں
شبیہیں تعزیوں کی جیسے بنتی ہیں محرم میں
——— اَسیرؔ

ماہرو بھی بے غرض ملتے نہیں ہیں اے اسیر
زر انھیں بھی چاہیے ماہِ محرم کی طرح!
——— اَسیرؔ

وہ خاکسار ہیں کہ پسِ مرگ بھی اسیر
حصّے ہماری قبر میں خاکِ شفا کے ہیں
——— اَسیرؔ

قاتل بجائے گُل تو چڑھاوے حسین بند
یہ کربلائے عشق یہ قبرِ شہید ہے!
——— وَزیرؔ

دلایا فاتحہ قاتل نے اکثر آبِ آہن پر
پسِ مردن بھی یاد اس کو مری تشنہ دہانی ہے
——— وَزیرؔ

دبستانِ لکھنؤ کے مندرجہ بالا اشعار کے مقابلے میں آتش کا ذیل کا شعر کچھ اور ہی کیفیت رکھتا ہے، اور اس ساختیے کی متغزلانہ تقلیب کی خوبصورت مثال ہے:

لگ چل نہ گُل رُخوں سے نسیمِ چمن کی طرح
بوئے حسینؑ ان میں تو خوئے یزید ہے

(کلّیاتِ آتش ج ۲ مرتبہ مرتضیٰ حسین فاضل لکھنوی، لاہور ۱۹۷۵ء ص ۲۶۵، بشکریہ ڈاکٹر محمد ذاکر)

ساری رونق ہے یہ دیوانوں کے دم سے آتش
طوق و زنجیر سے ہوتے نہیں زنداں آباد!

——— آتشؔ

لالہ و گل ہیں زمیں پر تو فلک پر ہے شفق!
رنگ کیا کیا ہوئے خونِ شہدا سے پیدا

——— آتشؔ

آتش کے مندرجہ بالا اشعار اور آصف الدولہ کے ذیل کے شعر میں کشتگانِ بے گنہ کے لہو کو لالہ و گل اور شفق کی سرخی سے نسبت دے کر لطف پیدا کیا ہے :

شفق بن کے گردوں پہ ہوتا ہے ظاہر
یہ کس کشتۂ بے گنہ کا لہو ہے!

——— آصف الدولہ

آتش کا پہلا شعر / طوق و زنجیر سے ہوتے نہیں زنداں آباد / معنیاتی طور پر خاصا مضبوط شعر ہے۔ اس کی روشنی میں آرزو لکھنوی اور اثر لکھنوی کے ذیل کے اشعار ملاحظہ ہوں۔ ان میں چیلنج کی جو کیفیت ہے، وہ جدید شعر تک پہنچتے پہنچتے احتجاج کی لے میں ڈھل گئی ہے۔

جنگ جوئی مایۂ صبر و رضا ہوتی نہیں
ہر زمیں بننے سے مقتل کربلا ہوتی نہیں

——— آرزو لکھنوی

نہ وہ شوق خونچکاں ہے، نہ وہ کربلا کا مقتل
رہِ عشق میں کسی کے قدم استوار بھی ہیں!

——— اثر لکھنوی

بہر حال بالعموم لکھنوی شعرا کا رنگ وہی ہے جو اوپر رسوائی اشعار میں دکھائی دیتا

ہے، یا جس کی کچھ جھلک ذیل کے اشعار میں ملے گی جہاں کوچۂ محبوب کو بے جُرم خونریزی کی وجہ سے مقتلِ کربلا سے نسبت دی گئی ہے، اور دلِ عاشق جو موردِ جور و جفا ہوکر اب کربلا کا منظر پیش کرتا ہے، پہلے وہ کعبہ کی مثال تھا :

دِل چاک چاک ابروئے خم دار نے کیا
کعبہ کو کربلا تری تلوار نے کیا
——— اَسیرُ

بے جرم و بے قصور نہ عاشق کو قتل کر
کعبہ تری گلی ہے کہیں کربلا نہ ہو!
——— وَزِیر

مرتے تھے یوں نہ تشنۂ دیدار آن کر
قاتل گلی تھی آگے تری کربلا نہ تھی
——— رِنُد

ترے کوچہ میں ہیں کُشتوں کے پُشتے
یہی کچھ ہوگی صورت کربَلا کی!
——— قَدُر بلگرامیؒ

دل ہمارا موردِ جور و جفا کیوں کر ہُوا
ہے یہ حیرت اپنا کعبہ کربلا کیوں کر ہُوا
——— قَدُر بلگرامیؒ

دِلِ ستم زدہ بھی کربلا کا مقتل ہے
کبھی بلاؤں سے خالی یہ سرزمیں نہ رہی
——— اَثر لکھنوی

جب لاؤں گا ہاتھوں پہ دلِ کُشتہ کی میّت
کیا شورِ سرِ عرصۂ محشر نہ اُٹھے گا (عزیز لکھنوی)

یونہی خونِ تمنا دل میں گر ہوتا رہا ضامن
نمونہ کربلا کا ایک دن یہ سرزمیں ہوگی

——— ضامنؔ کنتوری

تڑپتے جو دیکھی ہیں لاشیں تو دل اب
ترے کوچے کو کربلا جانتا ہے

مہاراجہ جسونت سنگھ پروانہ

ذرا عشق ادھر دیکھے بھالے ہوئے
قدم او ستم گر سنبھالے ہوئے
ترے موئے مشکیں بلا در بلا
ہر اک طرّہ ہنگامۂ کربلا

——— محسنؔ کاکوروی

داستانِ حسنِ حقیقت کی تھی رنگیں لیکن
اتنی رنگیں نہ تھی خونِ شہدا سے پہلے

——— مائلؔ

داستاں حسن کی سادہ سا ورق تھی پہلے
عشق نے خون سے رنگیں کیا افسانے کو

——— سروشؔ

یہ عالم ہے اب شوق کی تشنگی کا
ہر اک گام پر کربلا چاہتا ہوں

——— اثرؔ لکھنوی

سینچا ہوا لہو سے اک گلشنِ وفا ہے
عشقِ غیور تیرا آئینہ کربلا ہے (اثرؔ لکھنوی)

جہاں پہنچے شہیدانِ وفا کے خوں کی بُو آئی
قدم جس جس جگہ رکھے زمینِ کربلا پائی
——— شاد عظیم آبادی

زمانہ ہو گیا باغِ محبت کی تباہی کو
ابھی تک ہیں وہی گلکاریاں خونِ شہیداں کی
——— صفی لکھنوی

اوپر کی تمام مثالیں باب دہم سے لی گئی ہیں جہاں مصنف نے اشعار سے بحث نہیں کی ہے۔ جیسا کہ پہلے کہا گیا، دیگر ابواب میں جہاں انھوں نے بحث کی ہے ان کا نقطۂ نظر ادبی نہیں ہے۔ وہ تخئیل کی بات تو کرتے ہیں، لیکن شعری تخئیل کے اظہاری پیرایوں، اس کی پیچیدگیوں اور رمز و کنایہ و استعارہ کے شعری تفاعل سے ان کا کوئی سرو کار نہیں۔ تعجب کی بات ہے کہ انھوں نے مولانا محمد علی جوہر کا مشہور شعر/ اسلام زندہ ہوتا ہے ہر کربلا کے بعد/ نقل کیا ہے اور یہ بھی کہا ہے کہ مولانا نے "راہِ حق کی ہر جنگ کو ایک الگ کربلا" قرار دیا ہے، اور یہ کہ "ہر یزیدیت کے موقع پر اسلام پہچانا جاسکتا ہے"، لیکن اس شعر کو "پیچیدہ ترکیب والا شعر" کہہ کر گزر جاتے ہیں، اور اس کا معنیاتی رشتہ حق و باطل کی اس جد و جہد سے نہیں ملاتے جس میں مولانا محمد علی جوہر اور ان کے بہت سے رفقا اس وقت گھرے ہوئے تھے، یا جو خود مصنف کے عہد میں اپنے نقطۂ عروج کو پہنچ رہی تھی۔ لطف کی بات یہ ہے کہ نثر کی تخئیل سے بحث کرتے ہوئے انھوں نے یہاں تک لکھ دیا:

> "گاندھی جی جب پہلی بار نمک بنانے کے لیے بہتر آدمی لے کے نکلے تھے تو انھوں نے کھل کر تقریروں میں امام حسینؑ کی تقلید کا ذکر کر ہی دیا۔" (ص ۱۲۰)

نیز یہ کہ:

> "آج دنیا معقول عدم تعاون، ترک موالات، عدم تشدد، اہنسا

وغیرہ کا سبق اُسی واقعہ سے حاصل کر رہی ہے۔ دُنیا میں کربلا کے واقعے سے بہتر عدم تشدد کی کوئی مثال کسی قوم اور کسی سرزمین پر نہیں ملتی۔"
(ص ۱۴)

لیکن اشعار کا ذکر کرتے ہوئے وہ ان کے سماجی و سیاسی مضمرات کی بحث نہیں اُٹھاتے۔ اگرچہ اس کے لیے انھیں دُور جانے کی ضرورت نہ تھی۔ تحریکِ آزادی کی ولولہ انگیزیاں ان کے سامنے تھیں اور سامراج دُشمنی کی لہر خاصی اُونچی اٹھ رہی تھی۔ اوپر کے بیانات سے یہ تو معلوم ہوتا ہی ہے کہ مولانا سیاسی حالات سے بے خبر نہ تھے۔ نیز محمد علی جوہر اور اقبال کی شاعری بھی ان کی نظر میں تھی، لیکن شاید اس وقت کے لکھنؤ میں شعر کو اس طرح دیکھنے کا رواج نہیں تھا، اور تو اور انھوں نے جوش ملیح آبادی کو بھی نظر انداز کر دیا جو اس زمانے میں رثائی شاعری کے پردے میں سامراج دشمنی کے جذبات کا اظہار کر رہے تھے۔ شعر و ادب کی دُنیا میں کبھی کبھی ایسا ہوتا ہے کہ جو کچھ جس زمانے واقع ہوتا ہے اس کے نتائج بہت بعد میں ظہور پذیر ہوتے ہیں۔ گویا زمینِ شعر میں تخم بویا جا چکا تھا، لیکن اس کے پھوٹنے اور رجحان بننے میں ابھی کچھ مزید وقت کی ضرورت تھی۔ غرض اپنی پوری تخلیقی توانائی سے یہ رجحان آزادی کے بعد کی شاعری میں بروئے کار آیا۔

○○

اِستِدرَاک

اِستِدراک

ایک کرم فرمانے توجہ دلائی ہے کہ متنِ کتاب میں جہاں بحوالۂ حالی، غالب کے اپنے عجز کے اقرار کا ذکر آیا ہے وہاں غالب کا صرف ایک فارسی شعر نقل ہوا ہے (ص ۲۵) جبکہ "غالب کا وہ فارسی شعر بھی نقل ہونا چاہیے تھا جس کی گونج بصرہ میں بھی ہوئی تھی"۔ حقیقت یہ ہے کہ غالب کا وہ شعر جس کا ذکر حالی نے یادگارِ غالب میں تفصیل سے کیا ہے، جناب سیّد الشہداء کی منقبت میں ہے۔ کتاب میں بحث چونکہ غزل سے تھی، اس لیے اس کا محل نہ تھا، بہرحال تکمیلِ معلومات کے لیے یادگارِ غالب سے متعلقہ عبارت کے ضروری حصّے درج کیے جاتے ہیں :

> جس زمانے میں میر نظام الدین ممنون شاہ صاحب کے پُرانے مدرسے میں مشاعرہ کرتے تھے، ایک مشاعرے میں مرزا نے اپنا فارسی قصیدہ دریا گریستن اور تنہا گریستن جو جناب سیّد الشہداء کی منقبت میں انھوں نے لکھا تھا پڑھا۔ سُنا ہے کہ مجلسِ مشاعرہ بزمِ عزا بن گئی تھی۔ جب تک قصیدہ پڑھا گیا لوگ برابر روتے رہے۔ مفتی صدرالدین خاں مرحوم بھی موجود تھے۔ اتفاق سے اسی حالت میں مینہ برسنے لگا۔ مفتی صاحب نے کہا : "آسماں ہم گریست"

اسی قصیدے کی نسبت سیّد اکبر مرزا خلف الصدق ناظر سیّد حسین مرزا

مرحوم بیان کرتے ہیں کہ بندر گاہ بصرہ میں ایک جگہ مجلسِ عزا تھی، اور بارش ہو رہی تھی۔ بانیِ مجلس نے مجھ سے کہا کہ تم بھی کچھ پڑھو۔ میرے پاس اس وقت پڑھنے کی کوئی چیز مرثیہ یا کتاب نہ تھی۔ اسی قصیدے کے چند اشعار زبانی یاد تھے میں نے وہی پڑھ دیے۔ پانچ ہی سات شعروں پر مجلس میں خوب رقت ہوئی۔ عرب، عجم اور ہندی سب اس مجلس میں شریک تھے۔ مجلس کے بعد ہر ایک عجمی مجھ سے پوچھتا تھا کہ یہ اشعار کس شخص کے تھے؟ خصوصاً اس شعر کی بہت تعریف کرتے تھے:

مُزدِ شفاعت وصلۂ صبر و خوں بہا
ہیچ از کسے نخواستہ اِلّا گریستن

وہ یہ بھی کہتے تھے کہ ایک دفعہ مرزا دبیر مرحوم نے اسی شعر پر مصرعے لگائے تھے مگر ان کو خود پسند نہ آئے اور یہ کہا کہ جس رتبے کا یہ شعر ہے ویسے مصرعے نہیں لگ سکتے۔

(ص ۵۴ - ۵۵)

حالی نے اس قصیدۂ منقبت کے نو اشعار یادگارِ غالب کے حصّہ "قصائدِ فارسی" میں بھی نقل کیے ہیں (ص ۲۶۷ - ۲۶۸) اور ان میں بھی اس شعر کا مصرعِ ثانی اسی طرح ہے لیکن کلیاتِ غالب (فارسی) مطبوعہ نولکشور ۱۲۷۹ھ میں مصرعِ ثانی قدرے مختلف ہے:

مُزدِ شفاعت وصلۂ صبر و خوں بہا
چیزے زکس نخواستہ اِلّا گریستن

(کلیاتِ فارسی ص ۲۰۵)

مزید یہ کہ مرزا نے مرثیے کے ضمن میں صرف دبیر ہی کا نہیں، انیس کا ذکر بھی کیا ہے۔ حالی نے جہاں مجتہد العصر کی فرمائش والا واقعہ نقل کیا ہے، اس کے آخر میں لکھا ہے:
"اُن (مرزا غالب) کا قول تھا کہ ہندوستان میں انیس اور دبیر جیسا مرثیہ گو نہ ہوا ہے نہ آئندہ ہوگا۔"

(یادگارِ غالب ص ۸۳)

تاثرات

تاثرات

وزیر آغا (پاکستان)

ایک تو آپ نے ایک بالکل نئے میدان کو موضوع بنایا ہے، دوسرے تحقیق اور تنقید کا حق ادا کر دیا ہے۔ نہ جانے آپ کی انگلیوں میں کیا جادو ہے کہ جس موضوع کو بھی آپ چھیڑتے ہیں وہ پلک جھپکتے میں نغمہ سرا ہو جاتا ہے . . .

۲۵ ستمبر ۱۹۸۶ء

علی مختار مبارک پوری (اعظم گڑھ)

کئی بار پڑھنے پر بھی سیری نہیں ہوئی۔ اس سلسلے میں اور کچھ نہ کہہ کر اتنا ہی عرض کروں گا کہ یہ کتاب بھی مولانا شبلی کے موازنۂ انیس و دبیر کی طرح اپنے اچھوتے اور انوکھے موضوع کے اعتبار سے ایک اہم اور منفرد تصنیف قرار پائے گی۔ پروردگارِ عالم آپ کو محمدؐ و آلِ محمدؐ کے طفیل میں زندگی، زندگی، زندگی . . .

۱۷ جنوری ۱۹۸۶ء

ڈاکٹر لدمیلا وسیلیوا (ماسکو)

" سانحۂ کربلا بطور شعری استعارہ" اتنی دلچسپ کتاب ہے، اور اس قدر مفید کہ بتا نہیں سکتی۔ اس میں میرے بہت سے سوالوں کے جواب ہیں۔ آپ کے اس کام کی تعریف کے لیے میرے پاس

الفاظ نہیں . . .

۳۰ ستمبر ۱۹۸۶ء

پروفیسر حنیف کیفی (جامعہ ملیہ)

سانحۂ کربلا بطور شعری استعارہ پروفیسر نارنگ کی گہری تنقیدی بصیرت کا غماز ہے۔ تنقیدی شعور عام نہ ہوتے ہوئے بھی بہت سوں کو میسر آجاتا ہے، لیکن تنقیدی بصیرت کم لوگوں کے حصے میں آتی ہے۔ اس کے لیے صرف مطالعے کا وسیع ہونا ہی کافی نہیں، مذاقِ سلیم، ذہنِ رسا، چشمِ دُور بیں، اور نگاہِ نکتہ رس کے بغیر یہ دولت حاصل نہیں ہوتی۔ مَیں نارنگ صاحب کا شمار اُن معدودے چند ناقدین میں کرتا ہوں جو ان اوصاف کے حامل ہیں . . .

شاعر، جلد ۵۸، شمارہ ۸، ۱۹۸۸ء

اقبال خان (آکسفورڈ)

کربلا پر آپ کا مقالہ بہت دلچسپ ہے . . . آپ نے اردو میں تنقید کو سائنسی بنیادوں پر اُستوار کرنے کے کام کا آغاز کیا ہے۔ آپ نے ادب سے جمالیاتی حظ حاصل کرنے کے لیے بھی ایسے نئے دروازوں پر دروازے کھولے ہیں جن کا پہلے سے گمان بھی نہیں تھا۔ آپ کو معلوم ہے کہ ساختیاتی تجزیہ کبھی کبھی تکنیکی آتش بازی بن کر رہ جاتا ہے جو آنکھوں کو خیرہ کر دیتی ہے لیکن اس سے زیرِ بحث فن پارے کی (جذباتی) قدر و قیمت میں اتنا اضافہ نہیں ہوتا۔ مگر چونکہ آپ کی اپنی جمالیاتی حِس نہایت یقینی اور اعلیٰ ہے، اور آپ اسی کی رہنمائی میں ان ساری تہوں کو ڈھونڈھتے ہیں، اور شعوری سطح پر ان کے رشتوں کی ازسرِنو تعمیر کرتے ہیں جن سے آپ کے اپنے ذہنی ردِ عمل کی تشکیل ہوتی ہے اس لیے ایک طرف تو آپ کے تجزیے سے زیرِ بحث فن پارہ ایک طرح کی نئی جمالیاتی ڈسکوری بن کر ابھرتا ہے، دوسرے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اس تجزیے کے دوران ہم خود ایک تخلیقی عمل سے گزرے ہیں . . .

۳۰ اگست ۱۹۸۸ء

ڈاکٹر شارب ردولوی (دہلی)

"اسلوبیاتِ انیس" سے لے کر "سانحۂ کربلا بطور شعری استعارہ" تک ڈاکٹر گوپی چند

نارنگ نے جو کچھ لکھا، وہ اُردو تنقید میں ایک نئے نقطۂ نظر اور رجحان کو پیش کرتا ہے۔ ڈاکٹر نارنگ کا نیا مقالہ بنیادی طور پر جدید اُردو شاعری کا ساختیاتی مطالعہ ہے جس میں مختلف ساختیوں کے معنیاتی نظام یا شعر کی داخلی ساختوں سے بحث کی گئی ہے۔ موضوع کی جدّت اور پیرایۂ بیان کی دلکشی نے اسے بہت خوبصورت اور پُراثر بنا دیا ہے . . .

پیش رو، مارچ ۱۹۸۸ء

عبّاس رضوی (پاکستان)

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ عصرِ جدید میں ادب کے دیوزادوں میں سے ہیں۔ وہ ہمارے عہد کے مُستند ترین و معتبر ترین نقّادوں میں سے ہیں جن کی تحریریں بے حد توجّہ اور دلچسپی سے پڑھی جاتی ہیں . . . سانحۂ کربلا بطور شعری استعارہ ایک بلند پایہ اور تخلیقی تحریر ہے جسے توجہ اور محبّت سے پڑھا جائے گا اور یاد رکھا جائے گا . . .

اوراق، نومبر دسمبر ۱۹۸۷ء

ڈاکٹر اُحمد سجّاد (رانچی)

آپ نے اس مقالے پر جو محنت صرف کی ہے، نیز "تاریخ کے اس منور نقطے" کو خالصتاً اَدبی ذہنی تناظر میں جس سلیقے سے پیش کیا ہے، اس نے رثائی ادب کی تنقید کو ایک منزل اور آگے بڑھا دیا ہے۔ یہ کہنا مبالغہ نہ ہوگا کہ ایسے مقالے کہیں برسوں میں لکھے جاتے ہیں۔ آپ نے مثالوں کی پیشکش پر خواہ مخواہ اعتذار سے کام لیا ہے۔ ان کی یکجائی خود بھی ایک اہم کام ہے۔ دوسرے یہ کہ ان حوالوں کی روشنی میں آپ نے اظہار و ابلاغ اور بیان و اسلوب کے گوناگوں نکات اور فنّی آداب کو واشگاف کر کے ان کی معنویت اور لذت میں اضافہ کیا ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ اس مقالے نے غور و فکر کے بہت سے باب وا کر دیے ہیں . . .

۲۷ جنوری ۱۹۸۸ء

کاوش بدری (مدراس)

نارنگ صاحب اس موضوع کو مس نہ کرتے تو قیامت تک ایسا اور اس نوع کا مضمون اُردو دنیا کو نصیب نہ ہوتا۔ تنقید میں تحقیق کا حق نارنگ صاحب جس طرح ادا کرتے ہیں، وہ

دوسروں سے مشکل ہے۔ . . .

شب خون، جنوری فروری ۱۹۸۸ء

ڈاکٹر قاضی عبید الرحمٰن ہاشمی (تاشقند، سوویت روس)

ہمارے عہد کی ادبی و تہذیبی روایت کی شناخت جن باکمال دانشوروں اور ادیبوں کے وسیلے سے ہوتی ہے، ان میں پروفیسر گوپی چند نارنگ کا نام نہایت روشن اور تابناک ہے، پروفیسر گوپی چند نارنگ کا کارنامہ محض اس قدر نہیں ہے کہ پڑھنا لکھنا ان کا وظیفۂ حیات ہے۔ پروفیسر نارنگ نے اپنی پوری زندگی اور وجود کو ایک قیمتی مقصد کے حصول کے لیے وقف کرکے جس طرزِ عبادت کی بنا ڈالی ہے اس کی نظیر عہدِ حاضر میں اگر مفقود نہیں تو نایاب ضرور ہے۔ ابھی حال ہی میں پروفیسر نارنگ کی خداداد عبقریت کا ایک مظہر "سانحۂ کربلا بطور شعری استعارہ" کی صورت میں سامنے آیا ہے، خود یہ مختصر سی کتاب بھی پروفیسر نارنگ کی ادبی و شعری کدوکاوش اور بصیرت کا ایک لازوال مرقع اور اردو کی ادبی و تہذیبی روایت میں ایک فقید المثال اضافے کی حیثیت رکھتی ہے۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ نے نئی شاعری کے علمی اور دیانت دارانہ تجزیے سے جو نتائج اخذ کیے ہیں وہ اپنی شناخت کے لیے ایک عرفان جو نظر اور سینے میں ایک دھڑکتے ہوئے پُرگداز دل کے بھی متقاضی ہیں جن کی غیر موجودگی میں ان نایاب جلوؤں تک رسائی ناممکنات میں سے ہے۔ یہ مطالعہ ذہنوں کے بند دریچے کھولتا ہے۔ اس دانشِ نورانی سے ایک نئی صبح کا آغاز ہوتا ہے۔

قومی زبان، اپریل ۱۹۸۸ء

ڈاکٹر انیس اشفاق (لکھنؤ)

سانحۂ کربلا بطور شعری استعارہ: تنقید کے ایک نئے موضوع کی خشتِ اوّل۔ پروفیسر نارنگ اسلوبیاتی تنقید میں یدِطولیٰ رکھتے ہیں۔ . . . ان کے تجزیاتی، منطقی اور استدلالی طریقۂ کار نے تنقید کی دنیا میں اس مقالے کی معنویت اور افادیت کو مستحکم کر دیا ہے۔ پروفیسر نارنگ نے واقعۂ کربلا سے متعلق شاعری کے نکات و جہات کو عہدِ حاضر کے تناظر میں اس طرح نمایاں کیا ہے کہ اس مقالے نے دراصل "رسالہ درمعرفتِ کربلا" کا درجہ حاصل کر لیا ہے۔ . .

جواز، اکتوبر ۱۹۸۶ء

رشید نثار (پاکستان)

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کا "سانحۂ کربلا بطور شعری استعارہ" توفیقِ غیبی پر موقوف ہے۔ ڈاکٹر نارنگ نے کربلا کے استعارے کو ماورائی بصیرت اور سرمشیت کے طور پر استعمال کیا ہے، اور حیرت اس پر مستزاد ہے کہ وہ بذاتِ خود ایک مخصوص نظامِ زندگی سے تعلق رکھتے ہیں، لیکن انھوں نے اندرونی تحریک کے ذریعے، دائرہ در دائرہ پھیلے ہوئے موضوع کو اپنی قلمرو میں شامل کیا ہے۔ یہ مقالہ تاریخِ ادب میں بڑے منصب پر فائز ہوگا . . .

اوراق نومبر دسمبر ۱۹۸۷ء

غیاث اقبال (مدراس)

پروفیسر گوپی چند نارنگ کا کلیدی مقالہ استعارۂ کربلا کی آفاقی حیثیت پر دلالت کرتا ہے، اور اس کے علامتی ابعاد کی انہام و تفہیم میں قاری نیز اردو تنقید کو نئے معنیاتی زاویوں سے ہمکنار کرتا ہے۔ اسلوبیاتی طرزِ تنقید کے اس صحت مند نمونے کی تخلیق لائقِ صد تحسین ہے . . .

اوراق نومبر دسمبر ۱۹۸۷ء

محبوب راہی (اکولہ)

نارنگ صاحب اس اچھوتے موضوع کے انتخاب کے لیے داد و تحسین کے مستحق ہیں۔ مستزاد یہ کہ جو ذہنی عرق ریزی، عمیق مطالعہ، محققانہ جستجو اور بے پناہ محنت موصوف نے کی ہے، ہر سطر اس حقیقت پر مہرِ تصدیق ثبت کرتی ہے . . . علمائے دین کے خطیبانہ اور مبلغانہ زورِ بیان میں وہ ادبی شان، تخلیقی حسن کاری اور زبان کی وہ شیرینی کہاں جو نارنگ صاحب کی جادو اثر تحریر میں ہے۔ ہر جملہ ایک فصیح و بلیغ شعر کی صورت میں ڈھل گیا ہے۔ درجنوں بار یہ مقالہ پڑھ چکا ہوں اور ہر بار ایک نئی کیفیت سے دوچار ہوا ہوں . . .

شب خون، جنوری فروری ۱۹۸۸ء

اکبر الٰہ آبادی	ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا
ریاضتیں	ریاض احمد
نقوشِ ادب	فرزانہ سید
بنجارے کے خواب ساحر لدھیانوی شخصیت اور فن	مرتب : تاج سعید
کچھ نئے اور پرانے افسانہ نگار	ڈاکٹر اے۔ بی اشرف
کچھ نئے اور پرانے شاعر	ڈاکٹر اے۔ بی اشرف
فیض	فتح محمد ملک
پاکستان میں اردو ادب (سال بہ سال) سالانہ ادبی جائزہ ۱۹۷۷ء تا ۱۹۸۷ء	ڈاکٹر سلیم اختر
اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ	ڈاکٹر سلیم اختر
فکرِ اقبال کا تعارف	ڈاکٹر سلیم اختر
تخلیق، تخلیقی شخصیات اور تنقید	ڈاکٹر سلیم اختر
طنز و مزاح (تاریخ تنقید انتخاب)	ترتیب و تہذیب : ڈاکٹر طاہر تونسوی
فیض کی تخلیقی شخصیت	مرتبہ : ڈاکٹر طاہر تونسوی
اُردو زبان اور یورپی اہلِ قلم	عطش درانی
ادبی مذاکرے	مرتبہ : شیما مجید